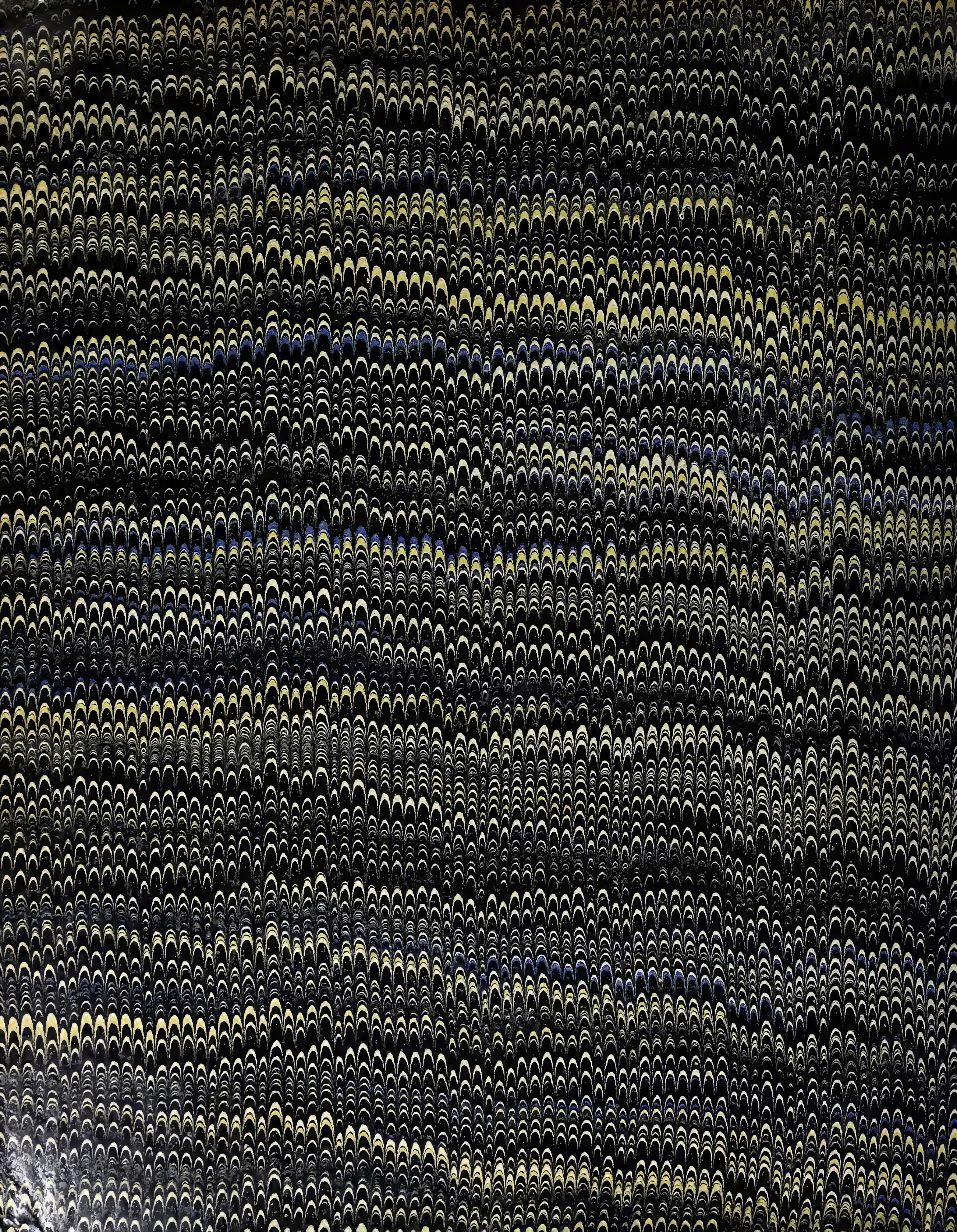
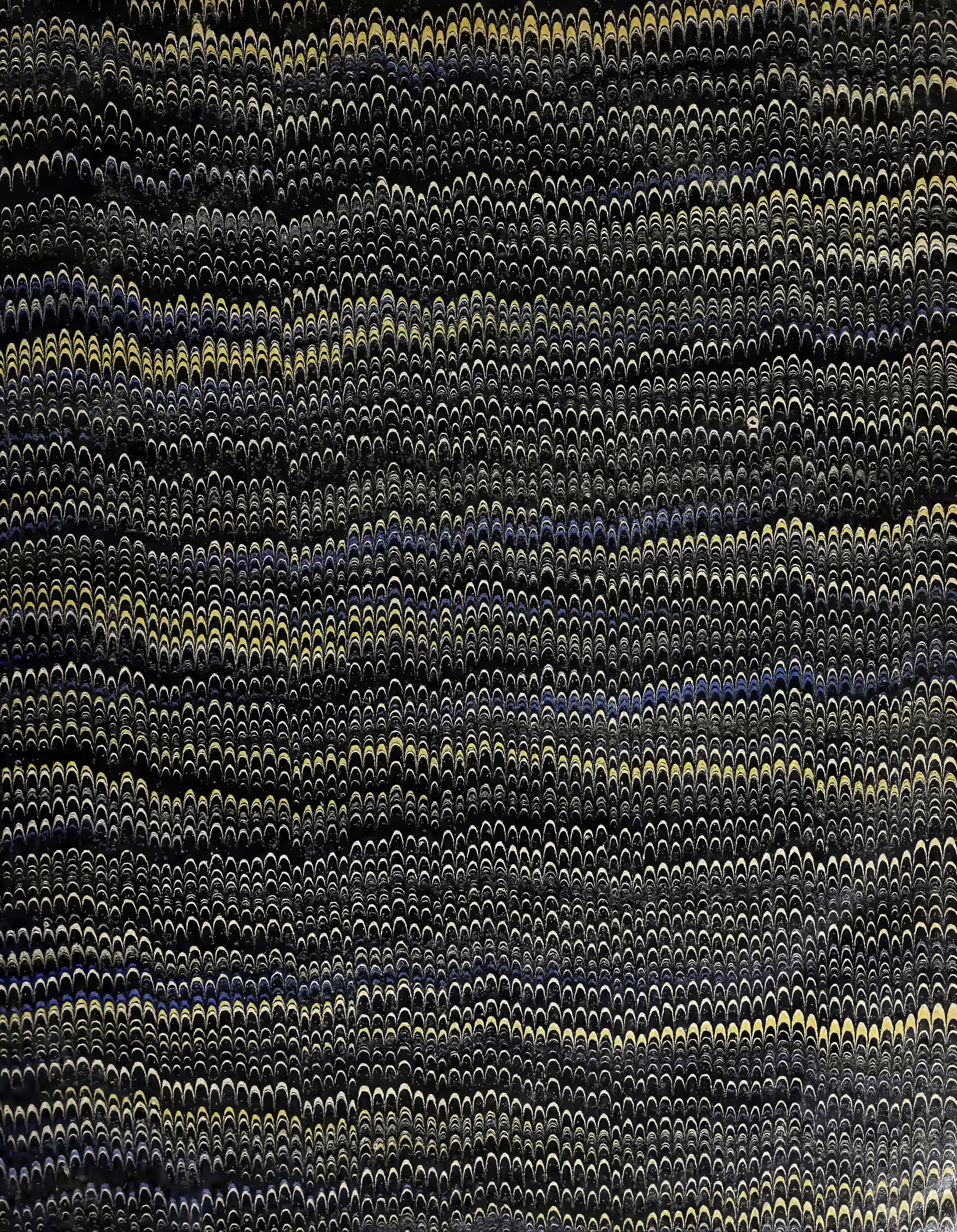






Friedrich Schiatt

HISTOIRE

DE

L'INFLUENCE ITALIENNE

SUR

L'ARCHITECTURE DANS LES PAYS-BAS.



(Extrait du tome XXXIX des *Mémoires couronnés et Mémoires des savants étrangers*, publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. — 1879.)

HISTOIRE

DE

L'INFLUENCE ITALIENNE

SUR

L'ARCHITECTURE DANS LES PAYS-BAS;

PAR

AUGUSTE SCHOY,

ARCHITECTE, PROFESSEUR D'ARCHITECTURE COMPARÉE A L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS D'ANVERS,
MEMBRE CORRESPONDANT DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS DE BELGIQUE.

DEVISE : *Ὥσπερ οὖν ἄν, εἰ τῷ ὄντι ξένος ἐτύγχανον ὤν, ξυνεγιγνώσκετε δήπου ἄν μοι, εἰ ἐν ἐκείνῃ τῇ φωνῇ τε καὶ τῷ τρόπῳ ἔλεγον ἐν οἷσπερ ἐτεθράμμην, καὶ δὴ καὶ νῦν τοῦτο ὑμῶν δέομαι δίκαιον, ὥς γ᾽ ἐμοὶ δοκῶ, τὸν μὲν τρόπον τῆς λέξεως ἐᾷν (ἴσως μὲν γάρ τι χείρων, ἴσως δὲ βελτίων ἂν εἴη), αὐτὸ δὲ τοῦτο σκοπεῖν καὶ τούτῳ τὸν νοῦν προσέχειν, εἰ δίκαια λέγω ἢ μή· δικαστοῦ μὲν γὰρ αὕτη ἀρετή, ῥήτορος δὲ τἀληθῆ λέγειν.*

ΠΛΑΤΩΝΟΣ

ΑΠΟΛΟΓΙΑ ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ. Α'.

Mémoire couronné par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique le 18 septembre 1875.

BRUXELLES,

F. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.

—

1879



AVANT-PROPOS.

L'art souffre beaucoup de l'opinion, très-accréditée de nos jours, que pour écrire avec succès sur n'importe quelle question de son domaine, il suffit d'avoir de l'encre, du papier et quelques livres à consulter.

Le travail que nous avons l'honneur de soumettre au jugement de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique existait dans notre portefeuille à l'état d'études, quand elle mit au concours la question à laquelle nous avons essayé de répondre.

Ces études, élaborées dans un tout autre but que ne le fait supposer l'usage littéraire que nous en avons tiré, constituent le reflet sincère de nos impressions personnelles, longtemps méditées, longtemps mûries, sur nos monuments et nos architectes.

Écrits en plein air, au pied des édifices, le plus souvent sur un échafaudage périlleux dressé à la hâte pour en approcher de plus près, ces fragments traduisent une conviction profonde, résultat d'une longue série de recherches et de tâtonnements. Comme nous nous proposions de les publier un jour, nous avons tâché de les faire entrer le plus convenablement possible dans le cadre d'un mémoire académique.

Quant aux livres, aux manuscrits, aux estampes chalcographiques et xylogliphiques qui se rattachent à notre sujet, quelle que fût la rareté de plusieurs de ces documents et le nombre des autres, jamais nous n'avons écrit d'après les traditions reçues ou le témoignage d'un devancier. Nous avons eu sans exception toutes les sources sous les yeux.

Ce Mémoire s'adressant uniquement aux hommes qui se complaisent en cette sorte de questions et d'études et aux artistes qui ont dû forcément les traverser, nous avons jugé inutile et pédant d'en doubler le volume en accumulant au bas de nos pages des citations, des notes et des renvois dont l'érudition facile eût fait sourire le lecteur intelligent. Notre récit n'est interrompu nulle part et quand il nous a fallu intercaler un texte, que nous donnons toujours dans l'idiome original, nous avons emprunté les artifices ordinaires familiers à l'orateur qui ne peut interrompre son discours et renvoyer en note au bas d'une page ce qui le plus souvent constitue l'argument décisif de sa proposition.

Bruxelles, mai 1870.

HISTOIRE

DE

L'INFLUENCE ITALIENNE

SUR

L'ARCHITECTURE DANS LES PAYS BAS.

CHAPITRE Ier.

Prodromes philosophiques. — Avénement et progrès de la Renaissance italienne; motifs de la corruption et du déclin de cette rénovation artistique.

Les changements qui se produisent dans les idées, les besoins et les goûts de la société humaine, en modifient périodiquement l'aspect extérieur.

L'architecture, traduction plastique des avatars de l'humanité.

Dans les arts libéraux, et particulièrement en architecture, l'on est convenu d'appeler style la synthèse des motifs originaux adoptés par l'esthétique de l'école née de chacune de ces transformations.

Pris dans son acception la plus large, l'art n'est que la manifestation matérielle du développement ou de la dégénérescence des éléments les plus élevés des forces intellectuelles actives d'une nation.

Les âmes inquiètes, créatures d'élite, intelligences primesautières, toujours

disposées à l'enthousiasme quand il s'agit d'élargir le domaine des jouissances idéalistes de l'humanité, deviennent forcément les éclaireurs de ce flux périodique de la civilisation qui semble pousser tous les esprits vers les mêmes plages.

Après les siècles de profonde ignorance qui succédèrent à la brillante époque gréco-romaine, la lumière qui s'éteignit avec Constantin jaillit de nouveau sous ses successeurs et régénera l'art monumental en Occident. Dès que la pensée de l'artiste eut reconquis ses moyens de traduction plastique, le christianisme sut faire naître l'expression matérielle d'un ordre d'idées tout nouveau et créa l'art ogival, qui, après la série de développements prodigieux, glorieuses étapes de sa carrière, se perdit par l'abus de ses innovations et de ses raffinements.

L'architecture et les arts qui en dépendent traduisirent fidèlement les avatars multiples et les tâtonnements successifs de la fixation définitive des idées de ce temps d'ébullition étrange où toutes les fibres de l'humanité furent mises à nu par l'orage, où le tourbillon des esprits préparait le cataclysme qui bouleversa l'Europe à l'époque prodigieuse qui vit adopter le style dont nous nous occupons.

Causes de la prépondérance intellectuelle de l'Italie au début de la Renaissance.

Au XIVe et au XVe siècle l'Italie jouissait à peu près seule du privilége de penser et d'écrire librement. C'est à cette enviable prérogative, corollaire direct de la constitution toute municipale qu'elle s'était octroyée dans la première moitié du XIIe siècle, qu'elle dut sa *Divina Comedia,* son école de philosophie néo-platonicienne et la résurrection de la littérature et des arts gréco-romains. Partout ailleurs, les vérités hardies et révélatrices n'avaient licence d'apparaître que sous les dehors de la folie ou les haillons des bouffonneries, les plus impures. En Italie, le despotisme des souverains et des petites oligarchies républicaines était obligé de compter avec l'antique liberté des municipes.

Accoutumé à une série nombreuse d'immunités et de priviléges qui équivalaient presque à un droit à la fois universel et traditionnel, le peuple italien du moyen âge avait appris à réfléchir sur les choses, sur les idées et sur les hommes. Il lisait, il discutait en plein air, il fréquentait le théâtre qui eut par là même un caractère national et se sécularisa promptement. Au XVe siècle

les frères de la Passion exploitaient encore la scène de Velletri; au début du XVIe les Italiens applaudissaient et comprenaient les pièces de Nicolo Machiavelli, *La Mandragora, La Clitia* imitée de la *Casina* de Plaute, ou celles de Ludovico Ariosto, *La Lena, Il Negromante, La Cassaria* et surtout la célèbre comédie *Gli suppositi* qui obtint de cet auditoire d'élite le succès que méritait une œuvre digne d'être comparée aux inimitables canevas des comiques romains.

Un peu de licence, un amour désordonné des faux brillants, avait bien pu s'introduire dans ces sortes de spectacles, mais non cette législation étroite et artificielle des rhéteurs qui, sous prétexte de simplicité et d'élégance de bon ton, bannit des œuvres de l'intelligence l'enthousiasme, la vie, le pittoresque, le cri profond et vrai éternellement compris de la nature humaine.

L'art de la Renaissance, et sous ce nom nous comprenons, outre l'architecture ce miroir des sociétés, la peinture, la sculpture, les lettres et la philosophie, devait bientôt affirmer au monde que si Constantinople était tombée, Florence et Rome allaient surgir et se montrer dignes légataires de l'inappréciable trésor de ses connaissances.

Dans l'œuvre étonnante des maîtres du XVIe siècle semblent couver toutes les laves souterraines qui bouillonnent dans le sol italien. L'art nouveau eut bientôt, pour satisfaire au besoin effréné de propagation, provoqué par sa virile jeunesse, le plus puissant véhicule qui eût jamais été mis au service du cerveau humain et dont furent privés les siècles de Périclès et d'Auguste : l'Imprimerie, « ce don suprême de Dieu, » suivant l'expression du jeune gentilhomme *Jörg* qui devait s'appeler Luther.

Décadence des lettres, de la philosophie et des sciences en Europe à l'arrivée des Grecs réfugiés de Constantinople en Italie.

Les écrits philosophiques et littéraires des réfugiés de Byzance et la publication des auteurs classiques dont ils avaient emporté les manuscrits, ou qu'ils découvraient grâce à de laborieuses et savantes investigations dans la poussière des bibliothèques conventuelles, eurent un retentissement sans pareil dans la république des lettres.

Dès lors la scolastique avait vécu. Recteurs et professeurs universitaires se mirent en quête d'une « fontaine de Jouvence » pour rajeunir leurs traditions séculaires et cherchèrent à galvaniser par l'infusion d'un sang nouveau le *Trivium* caduc ou le *Quadrivium* cacochyme.

Les aspirations de la Renaissance, corroborées par les idées réformatrices en gestation, se trouvèrent à propos pour culbuter l'école surannée sur les ruines de laquelle allait surgir et se développer, par une gradation sans cesse ascendante, l'enseignement philosophique, littéraire et scientifique qui fait la gloire de l'époque moderne.

Au reste, une rénovation complète était urgente; le vieil édifice vermoulu vacillait sur sa base : « point ne fallut aultres engins à Érasme que plume et escritoire » pour le faire crouler et le démolir.

Laissant de côté la théologie, terrain brûlant sur lequel nous ne voulons pas nous aventurer, examinons brièvement où en était l'enseignement des universités à la veille de cette transformation radicale.

Pour l'étude du droit, les cinquante livres des *Digesta* avaient vu s'accumuler autour d'un texte déjà volumineux la superfétation informe des commentaires des glossateurs. Les « avis des prudents, » recueillis par Tribonius, étaient impudemment ajustés au lit de Procuste préparé par les casuistes retors de l'*Infortiat.*

La lettre et l'esprit des *Pandectæ* de Justinien, quintessence appropriée du vénérable et rigide *Jus romanum,* étaient faussés, grâce à l'inextricable labyrinthe de pédantes scolies d'une longue suite de jurisconsultes.

Toutes les parties « disputassières » colligées dans les dialectiques d'Aristote et de saint Augustin servaient de base à l'enseignement de la logique.

La physiologie était une science inconnue.

L'histoire, un ramassis de contes insipides d'illuminés et de mystiques ainsi que de légendes absurdes amplifiées par des compilateurs crédules et amis des merveilles.

La géographie, un tissu de fables enfantines, dont les fantastiques descriptions topographiques des romans du temps sont le triste et fidèle miroir, était bornée au factum de Strabon ou à l'itinéraire d'Antonin.

Les sciences, facilement accessibles au monde arabe, sérieusement cultivées en Occident par les seuls Juifs, s'étaient transformées d'une déplorable façon pour les universitaires.

L'astronomie n'était plus qu'*astrologie judiciaire;* la chimie, *alchimie;* les mathématiques, l'algèbre et la géométrie réduites à la table de Pythagore

(l'*Abacus* dédaigné des *Caupones* romains !) ; aux éléments d'Euclide et à quelques bribes sans conséquence de traités usuels des Maures d'Espagne transcrites sous les noms ronflants et apocryphes d'Archimède, d'Apollonius, de Théodore, de Ménélas et de Ptolémée.

La médecine, rongée par l'empirisme, s'attachait aux formules de Galien et de Celse en dehors de toute méthode scientifique, et appelait sans vergogne à la rescousse les propriétés palliatives des *Phylactères*, les emplâtres et les onguents préconisés par *Serenus Sammonicus* ou les recettes cabalistiques de l'*Enchiridion Leonis papæ* et des *Clavicules de Salomon.*

L'anatomie, « *seu in anima vili,* » était strictement proscrite par les canons de l'Église romaine ; le docteur convaincu de dissection était frappé d'excommunication majeure.

La philologie était complétement délaissée et les grammairiens du IV[e] siècle, Ælius Donat et Servius Honoratus, étaient admis comme oracles infaillibles dans toutes les écoles. Le latin de Cicéron, de Tite-Live, de Virgile et d'Horace, ravalé au rang infime des jargons hybrides, « *heu! bassa latinitas!* » était tissu de barbarismes et hérissé de ces ineffables solécismes qu'Érasme triait sur le volet avec tant de malice, en épluchant la latinité douteuse des écrits de ses contemporains.

Si le moyen âge avait compté des hébraïsants célèbres, depuis Moïse Maïmonides, l'auteur du *Moré Nebouchim,* Gersonides de Bagnols, qui tenta d'assouplir la Bible à la doctrine d'Aristote ; Nachmanides, Salomon ben Adereth, Chasdaï Kreskas, jusqu'à Joseph Albo, l'écrivain dogmatique du *Sepher Ikkarim;* l'étude littéraire ou religieuse de la langue hébraïque resta l'apanage exclusif des *Rabbi.* Les Rabbi seuls hébraïsants.

L'imprimerie était à peine découverte que les Juifs se servirent avec enthousiasme de ses bienfaits. La Bible parut à Venise en 1474 ; le *Talmud* à Anvers en 1523. Plus tard, les Attias d'Amsterdam reçurent une solennelle récompense des États-Généraux des Provinces-Unies, pour la valeur hors ligne de leurs impressions en caractères hébreux.

Quant au prosodique et incomparable langage des Hellènes, il n'était pas davantage cultivé ou compris des lettrés d'Occident. Les chants héroïques d'Homère, les tragédies de Sophocle, les livres de Platon, les odes de Pindare Proscription des hellénistes.

étaient réputées « détestables païenneries. » L'helléniste infortuné empestait le fagot et le « *Græcisare hæresisare* » était un apophthegme menaçant.

Érasme, précurseur aux Pays-Bas de la Renaissance classique.

Quand Érasme de Rotterdam partit pour l'Italie appelé par le cardinal Grimani, les lettrés et les artistes de la cour de Laurent le Magnifique atteignaient l'apogée de leur gloire, et Jean de Médicis, qui ne put retenir le Batave par les offres les plus séduisantes, devait bientôt ceindre la tiare et s'appeler Léon X.

L'auteur du ΜΩΡΙΑΣ ΕΓΚΩΜΙΟΝ (*Stultitiæ laus*) livre étrange, quintessence de raison aiguisée d'ironie vengeresse, matérialisé par le crayon fantaisiste du peintre de la *Danse des morts*, fut le véritable précurseur aux Pays-Bas de la renaissance classique et des doctrines socratiques du néoplatonisme; il rêva de rétablir dans sa patrie le culte des belles-lettres et de la philosophie du siècle d'Auguste et poursuivit toute sa vie cette idée avec un entêtement et une persévérance dignes de l'emblème qu'il avait fait graver sur son anneau : un Terme avec la devise : *concedo nulli.*

Érasme fut l'audacieux révélateur de l'antiquité païenne : le premier, il accoutuma ses compatriotes à se familiariser avec un ordre d'idées jusqu'alors réputé sacrilége. Dans l'un de ses *Familiaria Colloquia*, le *Convivium religiosum*, le docteur de Rotterdam ne cache pas sa propension et ses sentiments à l'égard des écrivains de l'antiquité. Il met dans la bouche de Chrysoglottus, l'un des interlocuteurs du dialogue précité, des paroles qui équivalent à toute une profession de foi philosophique, l'inimitable charme érasmien dans la plaisanterie souveraine servant de cadre :

« CHR. Sacris quidem litteris ubique prima debetur autoritas, sed » tamen ego non nunquam offendo quædam vel dicta a veteribus, vel » scripta ab Ethnicis, etiam poetis, tam caste, tam sancte, tam divinitus » ut mihi non possim persuadere, quin pectus illorum quum illa scriberent, » numen aliquod bonum agitaverit. Et fortasse latius se fundit spiritus » Christi, quem nos interpretamur : et multi sunt in consortio sanctorum, » qui non sunt apud nos in catalogo. Fateor affectum meum apud amicos, » non possum legere librum Ciceronis *de Senectute, de Amicitia, de Officiis,* » *de Tusculanis* quæstionibus quin aliquoties exosculer codicem, ac venerer » sanctum illud pectus afflatum cœlesti numine. »

Entraîné par son enthousiasme cicéronien, Érasme dévoile le culte secret qu'il a voué à l'Olympe antique et plaçant ses poëtes au rang des demi-dieux : « CHR. Et ipse mihi sæpenumero non tempero » dit-il « quin bene » ominer sanctæ animæ Maronis et Flacci; » bien plus, dans son délire néo-platonicien il fait dire à Nephalius au risque de voir sa main étreinte par le gaufrier ardent : « NE. Proinde quum hujus modi quædam lego de » talibus viris, vix mihi tempero quin dicam Sancte Socrates ora pro nobis! »

Que l'on juge par ces phrases brûlantes du grand railleur batave de l'enthousiasme qu'il dut provoquer dans les cerveaux des humanistes flamands pour l'antiquité classique.

L'école érasmienne s'engoua des formes de l'architecture gréco-romaine dès leur résurrection sur l'affirmation hyperbolique du divin Platon qui écrivait que la Grèce, toute savante qu'elle était de son temps, aurait eu de la peine à fournir un architecte vraiment digne de ce titre. D'ailleurs, le *princeps oratorum*, Cicéron, dont le docteur de Rotterdam colle avec amour les écrits à ses lèvres, « *exosculer codicem!* » quand il veut citer une science qui possède une vaste étendue n'allègue-t-il pas l'architecture dans la lettre où il informe Atticus de son idée d'élever un *Fanum* aux mânes de Tullia sur les dessins de Cluatius.

Quiconque s'est senti une seule fois captivé sous le charme des livres de Platon en garde un impérissable souvenir et se trouve étrangement surpris de rencontrer dans les chefs-d'œuvre du siècle de Léon X l'incarnation plastique de la philosophie enchanteresse du fils d'Ariston. L'écrivain ou l'artiste qui ne s'est point assimilé étroitement la doctrine de Socrate distillée dans les inimitables traités de Platon et de Cicéron est incapable de comprendre et d'analyser l'esthétique de l'art italien du *Cinque-cento*.

Les tendances platoniciennes de l'ami de Busleyden, d'Alde Manuce et de Boniface Amerbach, répandues dans ses nombreux ouvrages, firent les délices des licenciés et des docteurs des quatre Pédagogies de l'*Alma Mater* et préparèrent incontestablement les esprits éclairés du temps aux idées archétypes de la Renaissance dont, à l'envi, l'architecture, la sculpture et la peinture concouraient à développer la manifestation extérieure.

La résurrection de l'art architectural de l'antiquité païenne fut donc pré-

parée aux Pays-Bas par la renaissance des lettres grecques et latines; la régence de Marguerite d'Autriche et plus tard de Marie de Hongrie devait être pour nous ce qu'avait été pour l'Italie l'avénement de Laurent le Magnifique au trône ducal de Florence.

Avénement et progrès de la Renaissance en Italie.

Toutefois, avant de rechercher les causes, l'origine et les développements du mouvement de réaction en faveur de l'architecture gréco-romaine qui fit prévaloir dans notre pays les préceptes de Vitruve et délaisser les traditions des maîtres ès pierres, il convient d'examiner rapidement comment naquit et se propagea cette Renaissance italienne, qui dès la fin du XVe siècle passait en Espagne et en France à la suite des expéditions de Gonzalve de Cordoue, de Charles VIII et de Louis XII, puis de ces deux foyers se répandit insensiblement dans le reste de l'Europe.

Quelles que soient les causes génératrices des remarquables changements qui signalèrent cette grande époque de rénovation architecturale, il faut reconnaître que la vieille terre virgilienne était encore trop couverte des débris de la splendeur romaine pour que les traditions architectoniques du peuple-roi fussent jamais complétement oubliées ou perdues.

A ce riche héritage de monuments élevés sur le sol italien vinrent encore s'ajouter comme types précieux les nombreux débris de l'art antique, trophées de marbre et de bronze dont les Vénitiens et les Pisans ne manquaient jamais de charger leurs galères au retour des aventureuses incursions qui les faisaient craindre dans tout le bassin de la Méditerranée.

Influence orientale en Italie.

Constatons cependant que l'art oriental avait pu s'implanter dans la Péninsule dès le IXe siècle et s'affirmer bientôt par des poëmes de marbre tels que la Basilique vénitienne de St-Marc, le dôme de Pise « *opus tam mirum* », œuvre de Busketos l'Ætolien et de Rainaldus, son successeur, et les nobles cathédrales de Padoue, de Lucca, d'Arezzo, de Sienne et d'Orvieto. Si les coupoles d'or, les campaniles diaprés, les polychromies harmonieuses et les mosaïques rutilantes du style byzantin fascinèrent pendant près de deux siècles les architectes en Italie, cet engouement ne nous étonne guère; l'art nouveau épanoui sous les Comnènes procédait de l'art ancien qui florissait sous les Héraclides : Byzance continuait Corinthe.

Éloignement des Italiens pour le système en ogive.

Quant au XIIIe siècle, l'Europe s'éprit de l'architecture gothique et vit

adopter partout en moins de cinquante ans le nouveau système à ogive dont le berceau semble positivement avoir été l'Ile de France et la Champagne; l'Italie seule regimba : ménade affolée de luxe et de matérialisme, à la robe de gaze de Cos, vivant sous un incomparable ciel; elle n'accueillit qu'avec répugnance cette mélancolique enchanteresse, vierge hautaine aux rigides draperies, frissonnant sous le givre du septentrion.

Les sombres terreurs du moyen âge révoltaient son imagination brillante qui devait bientôt s'attacher aux poétiques doctrines de la philosophie platonicienne; la foi des Italiens qui se manifestait à l'aise dans les temples ensoleillés, revêtus de marbre et de bronze, ne pouvait s'accommoder du culte mystérieux se dérobant au monde sous les noires voussures et les profonds sanctuaires du *münster* féodal.

L'art ogival importé en Italie par des architectes étrangers.

Briginthe, l'architecte de St-André de Verceil, fut un anglais; meister Jacob, qui bâtit la cathédrale de St-François d'Assises, était allemand de naissance. La valeur incontestable de l'art ogival qui seul avait pu victorieusement contre-balancer le génie antique eut le privilége d'exciter au plus haut point les sentiments de rivalité jalouse des maîtres italiens.

Répugnance des Italiens pour l'art septentrional. Témoignage de Vasari.

Vasari ne prend pas la peine de dérober sous certaines formes atténuées du langage, la haine aveugle et implacable qu'il porte à l'art des hommes du Nord quand il désigne les chefs-d'œuvre de l'art ogival par cette phrase qui ressemble à une imprécation : « *questa maledizione* di fabbriche che hanno ammorato il mondo. » Les derniers mots de cette pensée envieuse prouvent, bien plus que des torrents d'invectives, à quel point les artistes italiens souffraient d'avoir vu passer en d'autres mains et poser sur d'autres fronts le sceptre et le bandeau de la royauté de l'art.

Bien qu'ils élevassent en ce genre quelques monuments dignes d'admiration, les architectes d'Italie ne s'assimilèrent jamais étroitement le génie du style ogival. La profonde esthétique de l'art du Nord, son symbolisme mystérieux, ses théories secrètes, ses tracés cycloïdaux et épicycloïdaux ignorés d'Archimède et d'Euclide, retrouvés au XVIIe siècle par le génie de Pascal et des Bernoulli, apparaissaient à ces petits-fils d'Ictinus et de Vitruve non comme un problème, mais comme un défi.

La première condition de la beauté de la forme chez les anciens avait été

la symétrie absolue, les artistes du moyen âge y ajoutèrent les cadences eurythmiques de l'alternance et de l'intersécance. Ce fut l'abus de ces nouveaux thèmes qui leur fit préférer par les maîtres italiens la sensation de l'unité des parties, à cause de la fatigue qu'éprouvait l'œil à démêler et à suivre le tissu de cette harmonie diffuse de l'alternance et de l'intersécance dont l'unité réelle était moins sensible.

Arnolfo di Cambio, précurseur de la réaction gréco-romaine en Italie. 1294.

Dès 1294 Arnolfo del Cambio osa relever le gant jeté aux races latines par la Gaule et la Germanie et matérialisa l'expression de cette sourde antipathie de quatre générations d'artistes en osant construire Santa Maria del Fiore. Ce « maître en œuvres vives » ne put terminer sa sublime protestation; il se trouva heureusement pour achever cette tâche glorieuse un peintre de génie, Giotto, l'architecte du fameux campanile aux diaprures de marbre, mosaïque colossale qui fait encore aujourd'hui l'orgueil des Florentins. Après Giotto, vinrent Orcagna, Filippo, Taddeo Gaddi, enfants de cette mâle génération qui commence au Dante et produisit à la fois Nicolas Pisano, Giovan Bellini et André Mantegna.

Les successeurs de Giotto suivirent religieusement les plans d'Arnolfo, qui peut être considéré à juste titre comme le premier architecte de la Renaissance italienne et le digne précurseur de Filippo Brunellesco qui devait, un siècle plus tard, couronner l'œuvre du vieux maître de Florence par une coupole aérienne, morceau capital de la nouvelle école, déjà jalouse de l'admiration qu'on accordait au Panthéon d'Agrippa. Disons, toutefois, que ce mouvement ne se localisa point dans l'ancienne Étrurie; les idées de rénovation artistique agitèrent bientôt les architectes de la Péninsule, des Alpes à la Méditerranée.

Arc de triomphe du Castel-Nuovo à Naples. 1445-1470.

En 1445 les Napolitains érigèrent en mémoire de l'entrée d'Alphonse, roi d'Aragon (2 juin 1442), l'arc de triomphe du Castel-Nuovo dont les sculptures sont de Silvestro dell'Aquila et d'Isaïe de Pise. Vasari en fait honneur au florentin Giuliano da Maïano; mais ce premier jalon du retour de l'architecture aux idées monumentales des Romains eut pour architecte le sculpteur milanais Pietro da Martino. Cette œuvre lui valut les éperons de chevalier, témoignage distingué de la satisfaction du royal triomphateur.

Les grandes portes urbaines que Charles-Quint fit construire à Anvers et à Gand un siècle plus tard, par les ingénieurs Sébastien van Noye et Donato

Boni Pellizuoli de Bergame, le premier flamand, le second italien, celles de Las Granadas à Grenade, de Santa Maria à Burgos (1525) et l'Entrée grandiose de l'Alcazar de Tolède, œuvre d'Alonzo de Corrubias, nous prouvent que l'usage de donner une décoration artistique analogue aux arcs triomphaux des Romains, même aux Entrées militaires, avait été importé et favorablement accueilli, dès le début de la Renaissance, aux Pays-Bas et en Espagne.

Palais San Marco à Rome. 1464.

Dix-neuf ans après l'érection de l'arc de Castel-Nuovo, Giuliano da Mayano fit pour Pietro Bembo, son ami, depuis pape sous le nom de Paul II, la façade du Palais de San-Marco dit de Venise à Rome. C'étaient là des affirmations importantes de la vitalité et de l'extension de l'art nouveau, bien plus, de l'application de ses doctrines à des monuments laïques ou profanes.

Masaccio, Calvi, Fulvius.

Étienne Masaccio, disciple de Massolino qui, au dire de Vasari, mourut à 26 ans en 1465, tenta de ressusciter d'après les préceptes de Vitruve quelques édifices de l'antiquité; mais ce fut plutôt l'œuvre d'un archéologue que d'un architecte. L'antiquaire Marco Fabio Calvi de Ravenne traduisit plus tard pour Raphaël l'œuvre architecturale de Vitruve, manuscrit annoté de remarques marginales de la main de l'Urbinate, une des curiosités de la Bibliothèque de Munich. Les *Antiquitates urbis per Andream Fulvium, antiquarium*, furent éditées à Rome en 1527. Ce livre fut toute une révélation : les gravures sur bois représentant d'anciens monuments de la ville éternelle en furent faites d'après les dessins de Raphaël; l'édition de Venise de 1588 les reproduisit.

Brunellesco, promoteur de l'architecture gréco-romaine.

Filippo Brunellesco, qui édifia à Florence les églises de San Lorenzo et del Spirito Santo qui résument sa carrière artistique, celle-là étant la première et celle-ci la dernière de ses constructions, fut véritablement le promoteur de l'architecture gréco-romaine. Tout entier à son idée, il alla passer de longues années à Rome en tête-à-tête avec ses chefs-d'œuvre de prédilection. Il en rapporta, conçu d'une façon pratique, le projet de faire revivre l'art des siècles d'Auguste des Flaviens et des Antonins. C'est au génie de Brunellesco, que les artistes de Florence doivent la gloire d'avoir ramené, les premiers en Europe, l'usage des ordres grecs et romains.

Artistes italiens du XVe siècle. — Architectes.

Dès la première moitié du XVe siècle, brillèrent d'un vif éclat des maîtres renommés comme Baccio Pintelli, Giuliano da Mayano que nous avons déjà

cité, Michelozzo-Michelozzi, Filarete, Léon Baptiste Alberti et une foule d'autres noms moins remarquables. Outre la coupole de Santa Maria del Fiore, on construisit l'hôpital de Milan, la façade de l'église Santa Maria Novella que Michel-Ange appelait son épouse, la cour de St-Damase au Vatican, le chœur de l'église de la Nunziata, les églises St-Sébastien et St-André à Mantoue et le palais du patrice florentin Bernardo Ruccellai, ami et allié de Lorenzo de Medicis et de Donato Acciojuoli ; dans cette rapide nomenclature accordons une mention particulières au chef-d'œuvre de Léon Battista Alberti, l'église San Francesco dans la cité de Rimini.

Sculpteurs.

Gardons-nous d'oublier la pleïade de sculpteurs de génie qui secondèrent si brillamment les architectes. Dans l'art de la statuaire, on admirera toujours le poëme de bronze fondu, ciselé, buriné avec une *maëstria* superbe en 1401 par Lorenzo Ghiberti sur les vantaux de la porte du Baptistère de Florence. A cette œuvre du fils de l'orfévre Bartuluccio dont, malgré sa jeunesse, le patrice Pandolfo Malatesta avait su deviner et protéger le talent, ajoutons les productions admirables de ses rivaux et contemporains, Simon da Colle, Francesco di Vandabrina, Nicolas d'Arezzo, Donatello, le merveilleux toreuticien aux tendances corinthiennes, l'auteur immortel du monument d'Ilaria di Caretto dans la cathédrale de Lucques, et Jacopo della Quercia qui, par l'élan qu'il sut imprimer à l'art de la statuaire, avait dès 1413 placé bien haut le renom de l'école siennoise.

Apogée de l'art de la Renaissance en Italie. — Diffusion du style.

Dans les dernières années du XVe siècle l'architecture de la Renaissance parvint à son apogée; les deux San Gallo, Baldassare Peruzzi, Bramante, Giorgio se signalèrent à l'envi par des œuvres remarquables dont la renommée traversait les monts et préparait l'Europe étonnée aux merveilles du siècle de Léon X.

L'Imprimerie. — Antiquaires. — Lettrés. — Philosophes.

Le branle était donné, quand la découverte de l'imprimerie et l'émigration vers Rome et Florence des humanistes grecs chassés de Constantinople vinrent compléter la rénovation des idées artistiques. Protégés par ces fameux princes italiens, à la fois *condottieri*, artistes et lettrés, les Visconti, les Sforza, les d'Este, les Gonzague, les Bentivogli, les Médicis, les poëtes célébrèrent à l'envi l'apparition des trésors de l'art gréco-romain qui chaque jour se révélaient sous la pioche des antiquaires. Roscoë nous apprend qu'une de ces découvertes était l'objet de plus grands transports de joie pour les

italiens de la Renaissance que ne l'eût été la conquête de tout un royaume. Merula et Bernardo Bellincioni à Milan, Spagnuoli et Arrivabene à Mantoue, Aleandro et Francesco Colonna à Venise, l'Arioste et Bojardo di Scandiano à Ferrare, Codro Urceo à Bologne, Benivieni à Florence, Sadolet à Rome, Pontano et Sannazar enfin à Naples, trouvèrent des *ditirambi* pour tous les temples des *sonetti* pour toutes les statues.

Les doctrines de la philosophie socratique ou néo-platonicienne, rapportées de l'Orient avec les manuscrits que les Juifs venaient vendre à Florence à la grande joie de Gemiste Pléthon le commentateur, passionnaient les lettrés et les artistes pour qui Cosme l'Ancien faisait bâtir par Brunellesco la *Villula* de Fiesole. Dans ses Sylves (imprimées à Florence en 1482-1485), en souvenir de Cicéron, le rhéteur Angelo Politiano l'appelait Tusculum.

Le néo-platonisme. — Laurent le Magnifique. — Fiesole.

Marsile Ficin traduisit Platon en langue latine en 1491; Lorenzo de Médicis fit imprimer le livre à ses frais. C'est encore à l'heure qu'il est la meilleure version que l'on possède : au XVIe siècle, elle contribua puissamment à vulgariser la doctrine du philosophe athénien, car, avant l'arrivée en Italie des Grecs de Byzance la belle langue d'Hésiode et d'Homère n'était plus comprise. Au dire d'Érasme, dans le monde monacal de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle, quand un docteur, dans une thèse publique, trouvait un passage écrit en cette langue, il le sautait en disant froidement : « græcum est non legitur. »

Marsile Ficin. — Platon traduit en langue latine. 1491.

Parmi les écrivains de la Renaissance qui ont embrassé à la fois la vie de Platon, sa doctrine et ses ouvrages, Marsile Ficin occupe le premier rang; ses vastes travaux, son zèle ardent, ont fait revivre le disciple de Socrate et ont relevé son culte en Europe. Alde Manuce publia en 1513 l'édition grecque *princeps* des œuvres de Platon; à partir de cette époque l'étude du grec revient en honneur dans toutes les universités du Continent.

Les aspirations des esprits étaient portées vers le naturalisme païen; la beauté plastique eut de nouveau ses autels, on restaura en son honneur le culte de la chair, cette vieille passion de l'humanité. Dans les concerts qui suivaient presque toujours les réunions philosophico-artistiques de la villa de Fiesole, Antonio Squarcialupi, le chanteur de prédilection de Lorenzo, dont le buste se voit encore sur la paroi de la nef gauche, à la cathédrale de

Naturalisme. — Culte de la beauté plastique.

Florence, entonna un jour un « hymne à la beauté » dont le Médicis avait rimé les *stanze*.

Il n'était pas nécessaire de rappeler à ces néo-platoniciens de la Renaissance, dignes rivaux des contemporains d'Alcibiade et d'Aspasie, les préceptes du maître qui conseillait à Xénocrate le Chalcédonien et à Dion de sacrifier aux grâces. La présence même à ces joutes poétiques et philosophiques des belles florentines, la Maria dei Lanzi, la Bencina, la Morella, rappelait Lasthénie de Mantinée et Axiothée de Phylasie qu'une vocation impérieuse détermina jadis à suivre Platon.

Émancipation de la femme.

L'émancipation et le respect de la femme nés des lois d'honneur de la chevalerie féodale exercèrent au XV[e] siècle une incontestable influence. Elle tourna tout entière au profit de l'art et servit de puissant véhicule à l'extension des goûts et des doctrines issues de la Renaissance gréco-romaine.

Dante et Platon.

Dante Alighieri avait enseigné aux artistes la valeur du principe idéal dans la manifestation expressive de l'art; le commerce de Platon accoutuma les intelligences à chercher ce principe divin dans la perfection physique et l'harmonie matérielle de la création.

L'art de la Renaissance dut à Platon la grâce, la poésie, l'enchantement de son esthétique; Raphaël peignit l'école d'Athènes et introduisit le mythe païen dans les peintures bibliques des loges du Vatican par ses allégories empruntées à la mythologie classique; Jean d'Udine et Jules Romain, dans les arabesques, accompagnant ces sujets sacrés, semblaient inféodés à la théogonie d'Hésiode; plus tard, Rubens, cet incorrigible païen, dans le tableau *La reine prend le parti de la paix,* de la galerie de Médicis au Luxembourg, met en scène Mercure traitant de puissance à puissance avec deux cardinaux de la sainte Église romaine. A tout prendre cependant, ces maîtres pouvaient s'autoriser de l'exemple de l'épopée dantesque quand le sombre Alighieri, dans les terrifiants versets de son *Enfer* traduits par Michel-Ange sur l'immortelle fresque de la Sixtine, complète la Géhenne de l'Évangile par le Tartare du vieil Homère.

Lascaris, Calcondyle, Petrarque, Boccace, l'Arioste, l'Aretin et ses continuateurs.

L'Italie des Médicis, sous l'influence des doctrines philosophiques des Lascaris, des Demetrius Calcondyle et des autres réfugiés de Byzance, conti-

nuait la tâche commencée par Pétrarque, Boccace et l'Arioste au siècle précédent; mais cet engouement pour les poëtes et les écrivains de la Grèce et de Rome devait bientôt aboutir par l'abus de l'imitation de leurs tendances ithyphalliques aux obscénités blâmables non-seulement des *Dialogues* de l'Arétin ou du *Decameron* de Boccaccio, mais encore du *Liber Facetiarum* (1470) de Poggio Bracciolini ou de l'*Hermaphroditus* de Beccatelli.

Réaction de Savonarole contre les tendances naturalistes de la Renaissance.

Le naturalisme sensuel que déplorait Savonarole et qu'il crut immoler en allumant le fameux *Capannuccio* de trente brasses de hauteur de la *piazza della Signoria,* où l'on vit les portraits des *donne d'amore* florentines, brûlant au milieu de miroirs biseautés de Venise, de flacons d'essences de Naples, de tentures de velours ciselé de Gênes et des œuvres érotiques de Tibulle, Properce, Boccace et Pétrarque, ce naturalisme pour l'extinction duquel Fra Girolamo mourut martyr, était une fatalité originelle à laquelle l'art de la Renaissance ne pouvait échapper.

Les premières applications des ordres gréco-romains furent faites à des églises ou à des chapelles; comme on a pu le voir plus haut, l'architecture perdait de plus en plus son symbolisme mystérieux. Les *Trecentisti* qui continuèrent un moment dans leurs œuvres au XVe siècle les traditions de Giotto et de Masaccio pour la peinture, de Nicola Pisano et de Ghiberti pour la statuaire, de Busketos et de Rainaldus pour l'architecture, en furent les derniers fidèles. Désormais l'architecte allait rêver, même pour un édifice religieux, de thermes et de nymphées, le peintre, de formes plantureuses et lascives, le statuaire, de divinités sans voiles.

Ce fut ce gigantesque débordement des idées charnelles que Savonarole était parvenu à enrayer par la force de son génie et de sa volonté appuyés d'une foi austère et s'était un instant flatté de pouvoir détruire.

Principes esthétiques de Savonarole.

Sa rigide esthétique défendait à l'architecte de prendre pour modèle du temple du sublime Galiléen les types prostitués au culte d'un Jupiter adultère, d'un Mercure voleur, d'un Bacchus ivrogne et d'une Vénus dissolue. Le moine frappait d'anathème le peintre et le statuaire convaincus d'avoir étudié la nature humaine non-seulement sur la chair vivante, mais encore sur la chaste nudité marmoréenne de la statue antique. L'idéal de la beauté ne pouvait résider, suivant la conviction de Savonarole, que dans les types séra-

phiques de l'école ombrienne, incarnés dans les visions mystérieuses qui peuplaient les extases du bienheureux Angelico da Fiesole.

Fra Girolamo dépassait le but; la morale la plus sévère sait du nu distinguer l'obscène. Par une anomalie étrange, l'art chrétien par excellence de l'époque ogivale avait, principalement en sculpture, usé de nudités brutales étalées dans le sanctuaire comme en un lupanar. Cet abus fut général : le clergé séculier plébéien des villes s'autorisait jadis de singulières plaisanteries et des personnalités les plus crues sur le clergé régulier patricien des abbayes, dont les vices, l'oisiveté et les richesses contrastaient avec sa vie sévère, besoigneuse et pauvre. Jacques de Vitri fait la peinture la plus sombre de la dépravation des ordres monastiques à la fin du moyen âge. Les troubadours, dans leurs *Sirventes*, et nos *Rederijkers*, dans leurs *Schimptooneelen* et leurs *Hekelspelen*, persifflaient sans ménagement les moines en public avec l'approbation de l'official et des juges synodaux ecclésiastiques. Les murs des églises fournissaient au clergé urbain un pilori inviolable pour afficher en représailles ses dolentes censures.

Mythes d'Astarté et d'Aphrodite.

L'art antique que cherchaient à traduire les artistes de la Renaissance présentait le nu comme la perfection suprême de l'art de l'imitation des formes créées, et, par la chasteté de l'attitude et de l'expression, ôtait toute idée de volupté. L'imagination du moyen âge catholique n'avait en vue que l'Astarté de la Bible, Vénus ne pouvait être que la sorcière impudique du sabbat traînant sa séquelle hideuse d'incubes et de succubes. L'Aphrodite de l'Iliade avec son cortége de grâces et d'amours resta toujours pour les grecs et pour les maîtres néo-platoniciens de le Renaissance le type éternel et idéal de la beauté divine.

Chute de Savonarole. 1498.

Le XIII[e] siècle eût béatifié Fra Girolamo; le XV[e] siècle l'envoya au supplice. La veille de l'Ascension 1498, atteignant la hauteur des *Loggia dei Lanzi*, se dressait un énorme bûcher qui devait faire surgir d'étranges émotions et des revirements inattendus dans la cité des Médicis.

Florence, la mondaine et sensuelle hétaïre repentante, la néo-platonicienne qui, se couvrant de cendres et se frappant la poitrine, allumait naguère le *Capannuccio* sur cette même place où l'on voyait le bûcher, Florence avait renié son prophète, condamné son Fra Girolamo, ce tout-puissant prieur de

St-Marc qui sut un jour, par la vigilance de sa seule opposition, empêcher la restauration de Pietro de Médicis et établir un État théocratique.

Les *Trecentisti*.

L'art des disciples de Fra Angelico, Gozzoli le Florentin, Gentil da Fabriano, Domenico da Michelino et Zanobio Strozzi, avait entendu pour la dernière fois, sous les rosiers de St-Marc, défendre victorieusement sa symbolique, ses doctrines et ses traditions.

L'école des *Trecentisti*, si pure en son essence, interprétation chrétienne des idées nouvelles adoptées par les maîtres italiens, fut définitivement abandonnée le jour où l'auteur inspiré du *Triumphus crucis* et du livre si héroïque de probité morale *De simplicitate vitæ christianæ*, escorté de ses deux compagnons de supplice Sylvestre Maruffi et Domenico de Pescia, s'abîmèrent dans la vaste fournaise de la *piazza della Signoria.*

Le génie païen de la Renaissance avait terrassé son plus redoutable adversaire, brisé sa dernière entrave, plus rien désormais n'allait s'opposer à son essor.

Colonna. L'Hypnerotomachia. 1467-1499.

L'année qui suivit la mort de Savonarole vit sortir de l'imprimerie Aldine l'*Hypnerotomachia,* œuvre plus que profane d'un autre dominicain, Francesco Colonna, jadis terminée à Trévise le premier jour de mai 1467 « lorsque » Polyphile était détenu dans les doux liens de l'amour pour la belle » Polia. »

Causes de la réaction qui amena le supplice de Savonarole.

Le sort réservé aux deux moines nous fait toucher du doigt d'une façon évidente les tendances et les secrètes aspirations de la société italienne à la fin du XVe siècle. La foi religieuse n'avait pas encore été amoindrie par l'indifférentisme; sous des allures païennes l'Italie cachait un christianisme encore intact; grâce à cet appoint de l'ordre surnaturel, Savonarole avait su fasciner le peuple de Florence. L'attirant sans cesse hors de la nature parmi les visions, les miracles, l'enfer, le purgatoire, le ciel, il sut l'amener au point de devenir contempteur implacable de la beauté plastique, séculaire idole des Toscans, auxquels le culte des formes parfaites est un sentiment naturel.

Fra Girolamo pécha par excès de zèle théologique; il voulut rendre le Florentin pieux par la terreur, il voyait surtout le néant des choses humaines; intelligence sombre et farouche, il glaçait de crainte ses auditeurs en montrant les horreurs secrètes de la mort et du jugement; il dépouillait cette belle

ville étrurienne de ses fleurs légendaires, déchirait ses robes de brocart, arrachait son masque de velours en faisant apparaître la serpillière hideuse d'un squelette aux os verts.

Ce fut là une des grandes causes qui changèrent en haine furieuse l'admiration passionnée des florentins et amena la chute de l'utopie théocratique de Savonarole. La loi du Christ est compatible avec toute manifestation plastique du génie humain, envisagé au strict rapport métaphysique; elle a brillé successivement sous les modestes *arcosolia* des catacombes, sous les portiques latins, les coupoles byzantines et les arceaux gothiques. Les Italiens des XV[e] et XVI[e] siècles rêvaient pour le culte de leur choix un cadre digne des fabuleuses magnificences impériales et rendaient à la divinité le solennel hommage de la suprême beauté physique, son constant attribut dans les mythologies gréco-romaines.

Rapprochement entre Savonarole et Colonna.

Cet état des esprits à l'époque qui nous occupe se traduisit par des faits : au dominicain de Florence, au moine austère qui reproche à ses concitoyens de « boire dans la coupe des réprouvés l'eau de la source corrompue de « l'antiquité païenne », l'excommunication majeure fulminée par Alexandre VI, le bûcher et le lit caillouteux de l'Arno pour tombeau à ses cendres; au dominicain de Venise, à l'auteur de la Priapée, au peintre érotique de Philédès « dont les appas juvéniles ne sont voilés que d'un nuage transparent de par- » fums » les honneurs d'une édition de luxe dont Alde Manuce fera le texte et André Mantegna les dessins, et quand la mort viendra le saisir plus tard en 1510, une épitaphe élogieuse et une sépulture honorable lui seront octroyées près des monuments des doges Mocenigo, Venier et Vandramin dans l'église des SS. Giovanni et Paolo, le Westminster de Venise.

Savonarole fut la dernière digue qui arrêta un moment la diffusion de l'art matérialiste, Colonna fut le bouc émissaire des tendances et des idées païennes qui, depuis deux siècles, agitaient sourdement les cerveaux italiens. Léon-Baptiste Alberti, par la publication de son traité *De re ædificatoria*, avait converti les artistes aux doctrines nouvelles; le *Songe de Poliphile* de Colonna, s'adressant aux patriciens, rallia toute la société italienne. Dès lors, l'idée mondaine se substitua définitivement à l'idée mystique, et les préoccupations de la société convergèrent toutes vers l'institution positive

humaine. Les traditions classiques prévalurent et les formes païennes de l'art gréco-romain ne comptèrent plus en Italie que des adeptes et des admirateurs passionnés, dont, par un rare bonheur, quelques-uns eurent du génie, presque tous des talents hors ligne. Le flambeau de la Renaissance rayonna dès ce moment sur toutes les contrées de l'Europe et bientôt, grâce aux efforts du Berruguete, ce Michel-Ange espagnol qui rencontra dans Charles-Quint un mécène magnifique et à la toute-puissante influence de Juan de Herrera, l'architecte de prédilection de Philippe II, la monarchie castillane l'étendit au Nouveau-Monde.

Bandinelli fidèle à l'esthétique de Savonarole.

Dans ce revirement général, un seul artiste, séduit par les théories du fougueux Girolamo, y demeura fidèle. Ce fut le champion armé de toutes pièces accouru à l'appel du tocsin, de l'atelier de peinture de la Porte San Pier Gattolini, le jour où Valori fut assassiné sur les degrés de San Procolo; le florentin Bartolomeo Bandinelli, le peintre du St-Marc, qui devait illustrer sa robe de dominicain en devenant le plus grand coloriste du siècle. Si Savonarole ne laissa qu'un disciple dépositaire de sa rigide esthétique, Baccio eut assez de génie pour l'en consoler un peu.

Hypothèse de la réussite de Savonarole au point de vue du mouvement de diffusion de la Renaissance en Europe.

Dans l'hypothèse où Savonarole eût réussi à maintenir son autorité à Florence, le grand mouvement de la Renaissance était enrayé et n'eût point débordé aux Pays-Bas, car l'exemple de l'Italie entraîna seul les autres peuples. L'Espagne, après la conquête de Grenade, avait adopté le style *mudejar*, mélange de gothique et de mauresque; le contact politique immédiat de cette nation l'eût intronisé chez nous d'une façon décisive, car, à la fin du XVe siècle, nous n'avions pas encore subi directement l'influence italienne. Nous trouvons d'ailleurs des preuves de cette assertion dans certains édifices des Pays-Bas que nous citons plus loin, et où se remarque distinctement l'influence gothico-mauresque. Nous sommes pourtant en droit de supposer que si l'Italie, fascinée par Savonarole, était retournée à l'art des *Trecentisti*, notre architecture gothique se fût encore une fois transformée par l'adjonction de l'élément *mudejar* ou *mozarabe*, dont on trouve de nombreux types en Espagne, et aurait conservé ces éléments pendant tout le temps où ce style serait demeuré en honneur dans la Péninsule ibérique.

Quant au reste de l'Europe, et particulièrement en France, en Allemagne

et en Angleterre, chacune de ces contrées possédant une véritable école nationale (en décadence, il est vrai, mais débordant encore d'éléments vitaux), aurait pu attendre le souffle de quelque génie qui l'eût transformée. Battu en brèche par la Renaissance, l'art ogival défendit ses principes pied à pied, compta des adeptes fervents jusqu'aux derniers jours et mettait encore en pratique, comme à Nurenberg, à Beauvais et à Liége, les traditions des maîtres ès pierres à la face des œuvres conçues d'après les idées nouvelles au beau milieu du XVI[e] siècle. Nous en déduirons facilement que sans l'influence de l'école italienne du siècle de Léon X, dont nous apprécierons les causes dans le chapitre suivant, l'art ogival aux Pays-Bas eût trouvé dans les types *mudejars* importés par l'Espagne les éléments d'une nouvelle transformation qui l'eût rajeuni.

Triomphe du *Cinque-cento*. Académie Florentine.

Savonarole tombé, l'art toscan reprit la tradition un temps interrompue qui s'était si rapidement développée sous Lorenzo de Médicis. Revenons à cette *Académie Florentine*, centre privilégié de l'art du *Cinque-cento*, où exercèrent leurs talents les architectes Antonio Giamberto et son frere Julien de San Gallo, les sculpteurs Torregiano, Granacci et le Rustici et les peintres Pollajuolo, Baldovinetti, Ghirlandajo, Luca Signorelli et Filipo Lippi, tous maîtres dont la gloire brille d'un enviable éclat dans le livre *De viris illustribus* de Facius, écrit en 1456, et dans cette *Légende dorée* de l'art italien que publia Vasari en 1550.

Cour de Laurent le Magnifique.

Jérôme Roscio avait donné à Laurent le Magnifique un buste de Platon; jamais le Médicis ne reçut de présent plus agréable. Il le plaça avec honneur comme un *palladium* sous l'ombrage des grands pins de la villa Careggi que Michelozzo avait bâtie pour son père Cosimo et où souvent il réunissait sa cour d'artistes et de lettrés.

Tout ce monde, imbu des idées platoniciennes où l'on posait une couronne d'or sur le front du divin maître, comme le Persan Mithridate éleva jadis une statue et Aristote un autel au sein de l'Académie, était un monde sensuel, épris d'admiration à la vue de ces dieux de marbre ou de bronze sortis si beaux de la main des toreuticiens et des statuaires.

Le cénacle de la villa Careggi offrait un incontestable anthropomorphisme des siècles de Périclès et d'Auguste. Une frise, une corniche, un rinceau

d'acanthe, les méandres harmonieux d'une volute ionienne, un fragment de trépied ou d'autel, les débris du torse nu d'un éphèbe ou la gorge voluptueuse d'une bacchante mutilée étaient autant de livres ouverts où le vieux Pomponio Leto, avec sa barbe inculte et ses vêtements troués, faisait épeler à ses disciples le mâle langage des anciens.

Rôle de l'imprimerie dans la diffusion des idées philosophiques et artistiques.

Tout le faisceau de lumière, lentement amassé par le XV[e] siècle, devait seulement éclater au XVI[e] et de Florence et de Rome resplendir et rayonner sur l'Europe entière. Comme nous l'avons dit au commencement de ce chapitre, pour allumer ce grand foyer, il ne fallait qu'une étincelle; ce fut l'art lumineux par excellence de Coster et de Guttenberg qui sut la produire. Lascaris et Érasme, Turnèbe et Badius, Estienne et Casaubon mirent au service des grands imprimeurs de la Renaissance les trésors de leur érudition, les lumières de leurs critiques et leur dévouement sans bornes à tirer de l'oubli des bibliothèques les écrivains de l'antiquité.

Traité d'architecture d'Alberti. 1485.

En 1485 parut à Florence, en langue latine, le traité *De re ædificatoria,* de Léon-Baptiste Alberti, neveu du cardinal Alberto degli Alberti, édité par les soins de son parent Bernardo et précédé d'une épître dédicatoire à *Laurent de Médicis par Angelo Politiano.*

Ce fut le premier livre d'architecture qui fût jamais imprimé.

Nous avons souvent feuilleté, non sans un religieux respect, cet incunable rarissime, presque légendaire, avec ses grandes marges, ses rubriques et sa justification compacte. C'est après Platon, au commerce intime des écrits de l'ami de Nicolas V, que nous devons d'avoir pu nous initier assez aux idées esthétiques du génie italien de la Renaissance, pour oser entreprendre d'étudier le grand mouvement prosélytique de la résurrection de l'art gréco-romain. Traduit en italien en 1549 par Pierre Lauro et édité à Venise, le traité d'Alberti fut réimprimé l'année suivante par Cosimo Bartoli qui l'orna de figures.

Désormais le livre allait jouer un rôle sans précédent dans la diffusion et la propagation des idées architecturales.

Éditions et traductions de Vitruve.

Un an après le traité d'Alberti parut à Rome la première édition des *Dix livres de Vitruve* auxquels on avait ajouté le *Traité des aqueducs de Rome de Sextus Julius Frontin ;* elle fut imprimée chez Joannes Sulpicius Verula-

nus. Une réimpression anonyme vit le jour à Florence en 1496; Simon Bevilacqua en donna une autre à Venise en 1497. La première édition de Vitruve avec figures parut seulement en 1511; elle fut imprimée à Venise par Joan de Tiridino. Dix ans plus tard l'œuvre de l'architecte d'Auguste fut traduite en italien par Buono Moro da Bergamo, Benedetto Jovio et Comasco avec des commentaires de Cæsar Cisaranus.

Medidas del Romano de Sagrado 1525.

L'Espagne suivit l'Italie de bien près : en 1525 Don Diego de Sagrado, *capelan* de la reine Doña Juana, écrivait et publiait, sous le titre de *Medidas del Romano o Vitruvio,* le premier livre d'architecture classique qui ait vu le jour en deçà des Alpes. Les *Medidas* de Sagrado réimprimées à Madrid en 1542 èt à Tolède en 1549 et en 1554, devancèrent de dix-sept ans la *Raison d'architecture extraicte de Vitruve et aultres arquitecteurs anticques,* etc., éditée à Paris en 1542 par « Colin, Grand'rue Saint-Marcel, à l'enseigne des Quatre Évangélistes. » Bien plus, ce premier livre d'architecture publié en France n'est autre chose que la traduction de l'ouvrage de Diego de Sagrado.

Traité d'architecture imprimé à Paris. 1542.

Postérieurement le Vitruve fut traduit en français par Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt, en 1547, et, cinq années plus tard, à Lyon, avec des commentaires de Philander l'ami du cardinal Georges d'Armagnac.

Des exemplaires des éditions successives du livre de Sagrado durent évidemment être apportés aux Pays-Bas où l'usage de la langue espagnole était plus commun que celui de la langue italienne.

Il n'y eut pas aux Pays-Bas de traduction de Vitruve au XVI[e] siècle.

Jusqu'au milieu du XVII[e] siècle, il n'y eut pas chez nous d'édition de Vitruve. Lampsonius, van Mander et von Sandrart n'en disent rien. Robert de Piles, Moreri, Paquot, Baert et, d'après eux, M. Schayes, attribuent à tort une traduction flamande des *Dix Livres* à Pierre Coeck, éditée en 1546.

Traduction flamande de Serlio, par P. Coeck.

Malgré toutes nos recherches dans les plus célèbres dépôts publics, nous n'avons jamais trouvé ce livre nulle part. Le savant bibliophile gantois van Hulthem n'a pas été plus heureux; bien plus, il a consigné dans les notes marginales de l'exemplaire de Paquot que possède la Bibliothèque royale de Belgique l'opinion que cet ouvrage n'a jamais existé et qu'il y a eu primitivement confusion avec la traduction des œuvres de l'architecte italien S. Serlio entreprise par le maître d'Alost. Voici le texte inédit de la note de

van Hulthem : « Je ne pense point que Coeck ait jamais traduit Vitruve. » Lampsonius et van Mander n'en disent rien; le dernier, en parlant de sa » traduction de l'architecture de Serlio, dit seulement que par là il a fait » connaître en Belgique le bon goût de cet art de manière qu'on comprenne » facilement ce qui a été décrit obscurément par Vitruve et qu'on n'a plus » besoin de lire cet auteur pour ce qui regarde les ordres d'architecture. » Voyez *Levens der nederlandsche schilderen,* 1617; in-4°, p. 140. »

Note de van Hulthem sur l'exemplaire de Paquot (tome XII, p. 412). Bibliothèque royale de Bruxelles.

Voici le passage de Joachim von Sandrart qui, mal traduit, a pu également donner lieu à cette méprise : « Er hat auch das Buch von der Steinhauerey, » Geometria oder Feldmessery und Perspectiv gemacht, und nachdem er » auch der Italienischen Sprach wol erfahren war, als het er das Buch des » Sebastians Serly in die Niderländische sprachübersetet, so, daz man die » sachen, welche Pollio Vitruvius beschrieben, leichtlich verstehen kan, » aufolglich is durch ermeldten Peter Koek die rechte Baukunst ausge- » kommen, und die alte erlegen. »

On lit au reste sous le portrait de Coeck dans le *Theatrum honoris,* imprimé en 1618 à Amsterdam, chez Joannes Jansonius :

Serlius hunc italos, tu Serli deinde bilinguis
Interpres, Belgas, Francigenosque doces

Ces vers de Dominique Lampsonius établissent les titres à la renommée du maître d'Alost, non sur une traduction de Vitruve, mais bien de Serlio.

Dans son texte français du quatrième livre, dédié à Marie de Hongrie, Pierre Coeck dit en termes précis : « les règles générales d'architecture » concordantes à la pluspart avec les escriptz de Vitruvius; » il ne s'agissait donc pas d'une traduction pure et simple du classique latin, mais du libre commentaire élaboré par Serlio.

Traduction française du 4e livre de Serlio, par P. Coeck. 1550.

Ce ne fut qu'en 1649 que Jan de Laet d'Anvers publia chez Louis Elzévir, avec gravures sur bois, les dix livres d'architecture de Vitruve. Il y joignit les *Elements of Architecture* de sir Harry Wooton; le *Lexicon Vitruvii* de Bernardino Balbi et ses gloses fameuses sur les *Scamilli impares;* le rudiment de peinture d'Alberti; enfin le traité de sculpture du napolitain Pomponii Gaurici avec un commentaire de Ludovici Demontiosii : le tout dédié à la reine Christine de Suède.

Publication elzévirienne des dix livres de Vitruve. 1649.

Le livre de Jan de Laet vulgarisa définitivement l'esthétique de l'architecture gréco-romaine de la Renaissance, à laquelle nos provinces avaient été antérieurement initiées par les traductions des œuvres de Serlio réimprimées en 1606 et en 1616, et de Vignole (1617, 1642) qui n'étaient au fond que des applications synthétiques des préceptes de l'architecte d'Auguste.

Seule traduction de Vitruve imprimée aux Pays-Bas. 1816.

La seule traduction française de Vitruve qui ait été jamais imprimée aux Pays-Bas est celle de M. Moreau de Bioul, « membre de l'Ordre équestre » et des États de la province de Namur. » Elle fut éditée à Bruxelles chez Adolphe Stapleaux en 1816.

Publication de l'*Hypnerotomachia*. 1499.

Tous ces traités s'adressaient aux spécialistes. Le 1[er] mai 1467, François Colonna, dominicain de Venise, terminait l'*Hypnerotomachia* ou *Discours du songe de Poliphile*. Ce livre célèbre, qui ne vit le jour qu'en 1499, fut l'un des premiers ouvrages qui sortirent des presses du célèbre Alde Manuce, l'ami d'Érasme et portait pour titre : *Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat. Opus a Francisco Columna compositum, et a Leon Crasso Veronensi editum. —Venetiis mense decembri MID in ædibus Aldi Manutii.* In-folio 234 f.f., réimprimé en 1545 sous le titre de : *Hypnerotomachia di Poliphilo Vinegia in casa de figliuoli di Aldo.*

La publication de ce roman érotique illustré de gravures sur bois d'une exécution remarquable dont la plus singulière est le *Sacrifice à Priape* qui manque à presque tous les exemplaires, eut un succès colossal. Les gravures attribuées à tort à Giotto sont incontestablement d'André Mantegna ou de Giovan Bellini, ces étoiles de la première Renaissance dont Arioste disait dans son trente-troisième chant :

Equei, che furo à nostri di, e son hora
Leonardo, Andrea Mantegna e Gian Bellino.

Influence du Roman de Colonna sur la société patricienne au point de vue de la diffusion des idées de la Renaissance.

Le discours du songe de Poliphile s'appelait alors *La Priapée de Colonna.* Sous une fable ingénieuse qu'il encadre de tableaux séducteurs, ressuscitant les mœurs, l'architecture et jusqu'aux arts somptuaires des anciens, l'auteur peint son fol amour pour Polia, diminutif vénitien d'Hyppolita, nom sous lequel il désigne Lucrezia Lelia, nièce d'un évêque de Trévise, qui, s'il faut

en croire son amant passionné, semblait réunir en sa personne le type complet de la beauté italienne, une gorge de Florentine, des yeux de Napolitaine, les cheveux d'une Vénitienne, la taille et le port d'une Transtéverine.

L'amant de Polia, dont les idées ne paraissent point avoir été toujours fort nettes, a d'ailleurs enveloppé ses visions érotiques, poétiques, artistiques et architecturales sous un langage bizarre où Béroalde de Verville a voulu découvrir un sens caché et d'importants arcanes de *Science Hermétique;* il donna en 1600 à Paris, «chez Mathieu Guillemot, au Palais,» une interprétation des « secrets d'alchimie » qu'il prétendit y avoir découvert.

Tout dans ce livre est fait pour étonner : la langue dont se sert Colonna est hybride. Le moine dominicain écrit un italien mêlé de mots latins, grecs, arabes, hébreux, chaldéens même, ce qui s'explique jusqu'à un certain point par le commerce continuel des Vénitiens avec les Grecs du Bas-Empire, les Juifs, les Arabes et les Maures; pittoresque dialecte que comprenaient parfaitement les désœuvrés patriciens du *Broglio,* dont il était la langue usuelle. On s'aperçoit aisément à certains tableaux de Colonna qu'il a lu la description du Laurentum de Pline; quant aux illustrations, parmi beaucoup de sujets bizarres il s'en rencontre quelques-uns de fort bon goût étoffés de riches ordonnances dont les motifs sont tous empruntés à l'architecture romaine.

Ce livre mit l'antiquité à la portée des gens du monde comme les éditions de Vitruve imprimées à Rome avec le Frontin en 1486; à Florence en 1496; à Venise en 1497 (avec des figures en 1511), facilitèrent les études des architectes et des archéologues. Les successeurs des Alde à Venise, les Gioliti et les Giunti à Florence, multiplièrent ces éditions au XVIe siècle. Quant au *Songe de Poliphile,* il en parut, comme nous l'avons dit, une nouvelle édition vénitienne en 1545.

En 1546 on donna à Paris une imitation française plutôt qu'une traduction fidèle de l'*Hypnerotomachia*. Le traducteur en est inconnu; les gravures sont attribuées à Jean Goujon et à Jean Cousin, élève de Michel-Ange. Cette traduction reparut en 1554, 1555 et 1561. En 1592 on publia à Londres une édition in-4° en anglais, incomplète.

Traduction française du livre de Colonna

Ce célèbre roman érotico-archéologique, sur lequel nous reviendrons encore plus loin, ne fut jamais imprimé ou traduit aux Pays-Bas.

Accroissement de l'influence du livre dans la diffusion des idées artistiques nouvelles. Livre des ordres de Daniel Barbaro. 1520. — Publications diverses.

A partir de la première moitié du XVI[e] siècle, la presse et la chalcographie produisirent un nombre considérable de livres d'architecture tous conçus au point de vue classique.

Vers 1520 parut le *Livre des ordres* de Daniel Barbaro, patriarche d'Aquilée et les traductions de Vitruve de J. Jocundus, Giovan Battista Caporali et Bernardino Balbi. Au livre du patriarche d'Aquilée se rattache une particularité trop curieuse et trop intéressante pour qu'elle ne trouve pas place ici. Cette traduction de Barbaro était due en grande partie à l'arrière-petit-fils de l'auteur de la *Divina Comedia,* dernier descendant masculin de sa famille, Francisco Dante Aligheri qui n'eut qu'une fille de sa femme Teodora Frisoni laquelle épousa le comte Marc-Antoine Sarego de Vérone.

On voit, en effet, par les lettres du comte Nogarola citées par le marquis Scipion Maffei dans sa *Verona illustrata* que Daniel Barbaro s'était adressé au comte pour le prier de chercher quelque homme habile de Vérone qui pût l'aider à traduire cet auteur sur lequel il travaillait; à quoi le comte lui répondit : « Vitruvium jam vidi a Bernardino Donato nostro in linguam » hetruscam converso, additis etiam nonnullis scholiis quæquidem omnia » suspicor inaniter periisse. Hoc idem postea fecit rogatu Alexandri Vitellii, » Franciscus Dantes Aliger, quo neminem Veronæ arbitror ad Vitruvii intel- » ligentiam proprius accedere. Cum hoc viro doctissimo magnus olim mihi » fuit usus, nunc vero nullus; nam ruri continenter vitam agit, nec nisi raro » ad nos revertitur : si forte tamen accidat, ut urbem repetat, hominem » aggredior. »

C'étaient là les théoriciens : il est intéressant de rencontrer parmi eux le petit-fils de l'incorrigible gibelin qui mourut en exil à Ravenne; mais les artistes proprement dits, les praticiens ne faisaient pas défaut à cette époque de développement du nouveau style. La première moitié du XVI[e] siècle vit Michel-Ange, Raphaël, Baldassare Peruzzi, Palladio, Serlio, Scamozzi, Sansovino, Jacopo della Porta et Barozzio de Vignole, élaborer à l'envi des œuvres immortelles comme la *Libreria vecchia* de Venise, l'église Saint-Pierre à Rome, le château de Caprarola et le *Palazzo del Consiglio* de Vicence.

Triomphe définitif du style de la Renaissance. — Déchéance du pouvoir suzerain de l'architecture.

Ce fut alors que l'Italie donna au monde le plus magnifique spectacle de l'extension du génie humain dont il eût été témoin depuis le siècle d'Auguste.

Par malheur, dès lors, l'architecture n'est plus l'art archonte, comme l'in-

dique l'étymologie de son nom, l'art géant tenant sous son sceptre impérieux les autres arts. En s'émancipant, les vassaux du maître en œuvres vives changent de nom; le *cleerscriver*et le *huusscriver* s'appelleront désormais peintres; le *tailleur,* l'*ymaigier* et le *clynstekere,* statuaires; le *rubricateur,* miniaturiste, le *nielleur,* chalcographe, le *dinandier,* toreuticien; tombés comme artisans avec l'ancien style, ils se relevèrent artistes pour saluer le nouveau; mais, par une singulière ironie, le mystérieux initié à l'*arcanum magisterium,* déchu de sa suzeraineté séculaire, reprend la qualification d'*architecte,* nom qui, par sa signification, indique une surintendance qui va cesser d'exister pour lui.

Tous les arts libéraux, en tutelle jusqu'alors, s'émancipent et deviennent *arts majeurs.* L'architecture perd avec la Renaissance son sceptre autocratique, elle n'a plus la force que donne le génie de retenir les autres arts sous sa domination; elle descend au rang d'égale, plus tard même elle subira les aberrations et les caprices de ses antiques vassaux qui, par leurs empiétements inconsidérés, deviendront le ver rongeur et la cause occulte de sa décadence. Affranchissement des *minores artes.*

La période de transition de l'art ogival à l'art de la Renaissance fut vraiment splendide, grâce à la présence du vieux génie des maîtres-ès-pierres qui amalgamait l'art merveilleux de l'époque féodale aux sculptures si tendres et si idéales du *Cinque-cento.* Certains meneaux de l'église de la Ferté-Bernard présentent le plus singulier mélange des traditions du moyen âge et des réminiscences de l'antiquité gréco-romaine. On croirait voir des arabesques de Pompeïa ou d'Herculanum pétrifiées sous la baguette de quelque gnomide de la cabale. Période de transaction.

A partir de ce temps commence à se faire sentir l'influence capricieuse et multiple de la *Mode artistique.* Cette divinité fatale, par son incessant travail de démolition, causera plus de mal aux beaux-arts que les déchaînements des cataclysmes politiques et l'action destructive du temps. La Mode dans l'art.

Cette mode dans l'art, résumant en une espèce de barême, la quintessence des idées bonnes ou mauvaises d'un homme de génie ou d'un intrigant en vogue, a sapé par la base l'édifice élevé par la Renaissance et fatalement amené sa ruine. Pour un Berruguete, un Alessi, un Rubens, combien d'Ivara, de

Guarini, de José Churriguera. Un artiste éminent fait moins école qu'un effronté novateur : là où l'homme de génie aura voulu laisser l'empreinte de sa main, il y aura toujours émulation de médiocrités jalouses pour en altérer la trace.

La mode artistique, cruelle pour la veille, d'une indulgence sans bornes pour le présent, devait tuer l'art de la Renaissance; le souffle du siècle de Léon X disparut tout à fait à partir du moment où les artistes s'attachèrent dans leurs œuvres nouvelles *à faire vieillir* celles de leurs devanciers. L'art fasciné par la mode ne se contente plus d'ajouter une pierre à l'édifice commun, il remplace, il se substitue. De par les lois d'une esthétique nouvelle dictées par un caprice éphémère qu'on appellera le *bon ton et le goût moderne*, aux œuvres les plus belles et les mieux conçues de ses prédécesseurs, l'artiste dévoyé au service de la mode substituera n'importe quelle combinaison, pourvu qu'elle soit étrange et diamétralement opposée à la conception ancienne.

Puissance de la mode comme véhicule de rénovation artistique.

La puissance de la mode artistique eut des commencements fort modestes; elle s'introduisit avec mille petits objets d'ameublement jusqu'alors inconnus se rapportant aux arts somptuaires que l'on dessinait dans le nouveau style.

De même que le *piccolo mobilio* fut l'agent le plus actif de l'introduction des principes de l'art gréco-romain au début de la Renaissance, il devint plus tard la grande cause de la transformation et de la décadence rapide de l'art nouveau qui compta moins de deux siècles de vitalité réelle et ne parvint jusqu'à notre époque qu'à travers des revirements et des alternatives nombreuses de décadence et de rénovation.

L'art de la Renaissance, né du génie antique, puisait à une source féconde qu'on pouvait empoisonner pour quelques temps, mais jamais tarir. Aux plus mauvais jours des hommes de goût s'y retrempèrent et cherchèrent à ramener l'architecture à des principes plus vrais et mieux raisonnés. Monegro et Encinas en Espagne; Gabriel, Louis et Soufflot en France; Temenza, Piermarini di Foligno et Giocondo Albertolli en Italie; Michel von Hohenberg, d'Ixnard, Fischer von Erlach et Martinelli en Allemagne; Inigo Jones, Chambers, Gibbs, Thomas et les deux Adams en Angleterre; Laurent de Wez, Montoyer et Fisco aux Pays-Bas, réagirent contre les extravagances de leur époque et exercèrent par l'exemple de leurs œuvres, une salutaire influence sur le style contemporain.

Triomphe de la mode dans l'art. — Prépondérance en Europe de l'art industriel italien

Si le meuble italien envahit l'Europe, contribua si efficacement à l'adoption du style de la Renaissance et communiqua comme par contagion la décrépitude qui l'atteignit par la suite, on trouve en y regardant de près qu'il dut cette faveur à l'heureux assemblage, chez une même nation, de matières premières d'une supériorité incontestable, de puissants moyens matériels et d'une phalange sans rivale d'ouvriers de génie.

Avons-nous besoin de faire ici l'éloge des « escribans et cabinets » d'ébène, garnis de tiroirs et de « réduits, » couverts à l'intérieur comme à l'extérieur d'incrustations en ivoire et écaille, montés en bronze ou en argent dont raffolaient les souveraines et les grandes dames. Citons particulièrement les retables portatifs d'albâtre rose de Numidie aux élégantes arabesques rehaussées d'or et d'azur. Rappelons-nous les « épinettes » à queue ou montées sur pied, ornées de peintures, incrustées d'ébène et d'ivoire du milanais Hannibal de Roxis ou celles travaillées en *tartaruga, madreperla* et *lapis-lazzuli,* rehaussées d'agathes aux nuances variées, du vénitien Giovan Antonio Baffo. Ne pouvant reconstruire au goût nouveau les grandes salles, un peu vides, du moyen âge, les maîtres de la Renaissance italienne entreprirent de les peupler de leurs créations accessoires. L'ameublement, tel que nous l'entendons, fut alors créé d'une pièce et l'on vit apparaître en même temps ces *Seggioloni a baldacchino,* ces *Sedie a braccioli,* ces *Scranne,* ces *Sgabelli,* ces *Scrittoji,* ces *Stipi,* ces *Tavoli* et *Tavolini ;* ces *Bauli, Cassettoni, Cassoni, Cofanetti;* ces *piccoli Armadii* et *Armadietti ;* ces *Leggii,* ces *Lettuccii,* ces *Genuflessori ;* ces *Mensole, Specchiere* et *Lumiere* (*con vetro di Venezia graffito*), enfin, qui, une fois introduits, donnaient un air de civilisation, de luxe et de bien-être aux plus farouches logis seigneuriaux de la féodalité. Ajoutons à cela les affiquets d'argent, de buis et d'ivoire, les miroirs montés dans une *piccola cornice* de fer damasquiné et ceux dont l'encadrement en pâte gaufrée était décoré de lacis arabesques d'une gracilité inimitable. Donnons une mention aux ceintures en argent doré et ciselé de Baccio Baldini; aux coffrets *certosini ;* aux aiguières de Cellini ou d'Antonio Pollaivoli; aux gravures sur diamants et pierres précieuses où Jacopo et Cosimo da Trezzo semblaient avoir voulu épuiser tous les secrets de la glyptique et aux gracieuses *Sciarpette* de dentelles *di punto tagliato* dessinées par le

vénitien Vinciolo. N'oublions pas les *vetri* de Murano émaillés et rehaussés d'or; les coupes de verre blanc, craquelé, *gramolato,* irisé; les *vasi retorti* ornés de cannes de *latticinio* et les cornets de verre agathifié simulant l'onyx, l'opale ou la calcédoine.

Depuis que l'apprenti de l'orfévre Leonardo, Lucca della Robbia, avait trouvé le secret de la fabrication de la maïolique et exécuté la grande faïence de l'église San Miniato al Monte à Florence, décrite par Vasari, et de notre temps l'un des joyaux du musée de Cluny, l'art céramique italien, sans rival, à part les poteries sarrasines de Malaga et Xativa, les *azulejos* à reflets nacrés de Majorque et les *rajolas* mauresques, florissait à Gubbio, Rimini, Pesaro, La Fratta, Faënza, Urbino Deruta, Monte-Feltro et dix autres villes. Les frères Ottaviano et Agostino della Robbia produisirent des œuvres d'un grand mérite et voyaient leurs *piastrelle* employées dans la décoration architecturale. Speranza et Lisbetta della Robbia complétèrent l'illustration de la famille. Joannes Vicentius Marcellus de Pavie entourait de *groteschi* ses sujets religieux et atteignait presque les florentins. Francesco Xanto, *il Rovigiese,* dans ses groupes empruntés à Raphaël, joignit la pureté du dessin à l'éclatante parure des « lustres d'or » dont le goût était dans toute son effervescence. Une incroyable rivalité artistique animait ces ateliers : Francesco d'Urbino imaginait les vases et les aiguières couverts d'émaux bleus feuillagés à reflets métalliques; on lisait des vers de l'Arioste tracés sur les faïences de Gubbio marquées de l'échelle des Scaligeri et Antonio Maria Anconelli décorait ses grands *aljofainas* de sujets gravés sur engobe. La fabrique de Chaffagiolo produisait des plats à fonds de grisaille damassée dont le marli et le médaillon central étaient relevés d'entrelas de lauriers aux harmonieux verts intenses empruntés aux oxydes de cuivre.

Tandis que Orazio Fontana illustrait de sujets mythologiques les faïences d'Urbino la *bottega* de maître Guido a Castel Durante, livrait des *scodelle* peintes d'après les tableaux de Perrin del Vaga ou de Sandro Boticello. Georges Andreoli, gentilhomme de Pavie, pour se reposer de ses travaux de sculpture *inveteriata,* modelait ces vases en forme de coupe sur pied ramassé, en faïence de Gubbio, déjà si recherchés au XVIe siècle et aussi rares aujourd'hui que nos *Jacoba's kannetjens.*

Que dirions-nous encore des albâtres et des bronzes de Florence; des marqueteries de Sorrente; des verres de Murano; des mosaïques romaines; des « draps d'or veloutés » de Venise et des « velours ciselés » de Gênes; des armes et armures de tournoi et de parade; tout ce monde d'objets d'art exporté dans l'Europe entière s'imaginait et se fabriquait à la fois sur cette heureuse terre italienne du siècle de Léon X.

Comme au temps d'Auguste, les Gaulois, les Germains, les Bataves, les Ibères, les Angles étaient tributaires de la race latine.

Décadence rapide de l'art nouveau née de son triomphe.—Causes qui précipitèrent sa corruption et son déclin.

Par malheur, l'influence de la mode artistique fit que cette lumineuse échappée dura moins d'un siècle. Malgré le génie de ses adeptes, l'art italien de la Renaissance, et particulièrement l'architecture, réduite à l'application constante et servile des préceptes de Vitruve et aux poncifs peu variés fournis par les monuments de Rome, s'agitait dans un cercle de plus en plus étroit. Pour ne pas mourir dans un accès d'hypertrophie, l'art italien le brisa résolûment dès la fin du XVIe siècle. On vit successivement Galeas Alessi, l'architecte de Ste-Marie de Carignan à Gênes, les deux Fontana, Carlo Maderno, le Bernin, Guarini, Rainaldi, Bartolomeo Bianco, Matteo Nigretti, élève de Buontalenti, Gherardi, Ciro Ferri, Pozzo, Philippe Ivara, l'auteur des plans de *la Superga* à Turin, renforcés d'une légion d'architectes se jeter à corps perdu dans des productions irrationnelles, invraisemblables, qui devaient aboutir aux ordonnances extravagantes, aux lignes fiévreuses, aux bouffissures mamelues et aux formes callipyges de l'école borrominienne.

Dans les meubles et les accessoires somptuaires de la décadence italienne on voulut avant tout faire *riccamente*. La sculpture d'ornement semble déborder, arrive jusqu'à l'exagération et dédaigne de se maintenir dans les limites posées par une silhouette architecturale qui forme toujours le tracé des meubles de la belle Renaissance. Bientôt ce ne fut plus seulement le principe du style qui se modifia, ce fut la structure elle-même; *la forme connue de l'objet* se métamorphosa et prit d'autres proportions, d'autres profils, d'autres allures, ses créateurs s'évertuèrent à la rendre méconnaissable.

Le meuble nouveau précéda toujours l'architecture nouvelle.

Une fois entré dans un édifice, il s'impose brutalement avec sa forme inaccoutumée et force l'architecte à transformer, à son tour, la masse déco-

rative pour la mettre à l'unisson avec des objets qui nous captivent, grâce à l'originalité et à l'inattendu de leurs formes.

Le style des nombreuses églises, chapelles, palais, villas, casins dont les artistes italiens de la décadence couvrirent au XVIIe siècle le sol de l'Italie, passa comme par contagion dans le reste du monde.

L'art ogival se suicida par excès de vitalité et pléthore de séve; la subtilité de son esthétique l'empêcha de produire d'enthousiasme une forme parfaite comme l'avait été le type lancéolé du XIIIe siècle; au tiers-point et à ses dérivés avait succédé la cycloïde, l'épicycloïde et les archivoltes *Tudor :* l'art était sacrifié aux tours de force de la statique et de la stéréotomie.

L'architecture de la Renaissance se corrompit par abus de monotonie thématique et lassitude du *pasticcio*. Quelque intelligente et nouvelle qu'eût été son imitation de l'antiquité, elle tomba parce qu'elle ne sut pas dès le début imprimer à ses œuvres ce cachet de spontanéité et de vie qui résulte seulement de l'œuvre de l'artiste qui pense librement et traduit le modèle d'après son microcosme intérieur.

Après les œuvres admirables du style *plateresco,* après que, sous le souffle de Henrique de Egas, de Becerra, de Nicolas de Vergara, le goût Michel-Angesque eut dominé pendant près d'un siècle dans toute l'étendue de la Péninsule ibérique, l'architecture modifiée par les tendances romaines des édifices construits par Herrera, Gaspar de Vega, Alonzo de Corrubias et les Jésuites, subit une décadence manifeste. Cette diminution du génie artistique est déjà sensible à l'Escurial et dans la *Capilla del Sagrario* de la cathédrale de Tolède, élevée vers les dernières années du XVIe siècle. Le cardinal Quirogna en posa la première pierre sur les plans de Nicolas de Vergara, le jeune fils d'un sculpteur flamand du même nom mort en 1574. La *Capilla* fut achevée en 1605 sous le cardinal Sandoval y Royas par Jean-Baptiste Monegro et Alonzo Encinas. La décadence de l'art s'y montre totalement et l'architecture espagnole est entraînée vers la pente du style *churrigueresco.*

L'incarnation la plus invraisemblable de ce dernier genre n'est pas, comme le prétend don Villa-Amil, l'autel dit « du Transparent » dans la cathédrale de Tolède, mais bien le retable de la *Parroquiade de San Lesmes* (*altar mayor*) à Burgos, et mieux encore la *Capilla di San Isidro* construite en

1650 sous Philippe IV. Les plans de ce curieux spécimen de l'école jésuitique du XVIIe siècle furent élaborés par le frère Diego, capucin de Madrid. Les travaux, conduits d'abord par José de Villa Real, architecte du Roi, furent terminés par don Sébastien de Herrera y Barnuovo, élève d'Alonzo Cano, sculpteur, peintre et architecte de mérite totalement épris des idées borrominiennes et du style Loyola.

Quoiqu'elle comptât d'ailleurs des artistes indigènes de valeur, la France fut pendant tout le XVIe siècle absolument tributaire de l'Italie. Laurent Le Picard, Michel Sanson, Simon de Paris, Claude de Troyes, Louis Dubreuil et François Marchand, tous stuccateurs français, employés par le Rosso à Fontainebleau, avaient fait litière de leur originalité native pour s'assimiler les principes de l'école italienne; il est impossible de distinguer leurs œuvres de celles de Bagna Cavallo, de Prosper Fontana, de Nicolo Dell' Abbate, de Ruggieri de Bologne et de Damiano del Barbieri, qui secondèrent plus tard le Primaticcio.

François Ier fit venir d'outre-monts une véritable colonie d'artistes comme si tout eût été à créer en France; les artistes n'y manquaient pas cependant, mais l'exercice d'une branche de l'art n'était pas entourée dans ce pays du même prestige, de la même considération dont il jouissait en Italie. Jusqu'à la fin du règne de François Ier, l'artiste français ne s'élève pas au-dessus de la position sociale du simple artisan, alors qu'à Naples Alphonse d'Aragon créait chevalier le sculpteur Pietro di Martino; que Marguerite d'Autriche élevait au rang de gentilshommes ses peintres favoris Bernard van Orley et Jean Mostaert, et que Charles-Quint anoblissait l'architecte Sébastien van Noye.

La France, qui adopta successivement les compositions du florentin Francini, de Polifilo Zancarli, de Toro et des maîtres du style italo-flamand comme de Brosse, Collot, Barbet, Claude Oderan et Abraham Bosse, échappa en partie à l'influence du style Loyolite, grâce aux fortes traditions qu'avaient conservées les artistes formés à l'école des disciples de Goujon, Bullant, Cousin, Chambiges, Lescot, de l'Orme et Prieur.

Sous le règne de Louis XIII en 1647, Pierre Daret publiait les planches de l'ouvrage d'un noble poitevin, amateur d'architecture, gravées en 1566

par René Boyvin. Le livre de ce gentilhomme, qui s'appelait du Ligneron Mauclerc et dont nous parlerons plus loin, tiré exclusivement des œuvres de Vitruve, prouve que les artistes français, fatigués de l'interprétation italienne de l'antiquité, cherchaient à se retremper par l'étude des sources. Cette école, dont les aspirations ne sont plus un mystère pour personne, eut peut-être assez de génie, mais pas assez d'influence pour arracher l'art français à son vasselage artistique, émancipation glorieuse qui ne devait s'accomplir que près d'un demi-siècle plus tard.

La France ne s'affranchit tout à fait de l'influence du goût italien si vigoureusement appuyé par ses reines de la maison de Médicis, qu'après le solennel *fiasco* du cavalier Bernin que Louis XIV éconduisit avec des honneurs immenses.

Le style italien de la décadence régna sans partage aux Pays-Bas jusqu'à l'introduction du genre *Rocaille*. La forte empreinte des maîtres est lente à s'effacer; quand une école produit des artistes véritablement supérieurs, elle brille longtemps encore à la lueur décroissante de leurs traditions.

Cet engouement d'un siècle et demi pour les mêmes formes architecturales, nous l'expliquerons dans les chapitres qui suivent; qu'il nous suffise de dire qu'en général ce style trouva chez nous un terrain tout préparé et des appuis tout-puissants. Nationalisé par les prédilections du plus grand de nos peintres, qui leur prêta le prestige de son incomparable génie, il fut constamment mis en œuvre dans les innombrables édifices élevés par la puissante milice qu'un *hidalgo guipuscoan*, Inigo de Loyola, avait enrôlé pour combattre la Réforme et tenter une rénovation catholique.

Toute l'histoire de la longue prépondérance du style flamboyant de la Renaissance italienne aux Pays-Bas peut se résumer en deux noms : RUBENS et LOYOLA.

CHAPITRE II.

Causes générales qui amenèrent les artistes flamands à déserter les traditions de l'école nationale pour subir l'influence italienne. — Métaphysique du style de la Renaissance au point de vue hispano-flamand.

L'étude des causes physiques et morales qui ont modifié l'art de bâtir et lui ont fait recevoir de la main des architectes des formes si différentes, suivant la diversité de ses origines, est un vaste sujet de méditation offert au philosophe, à l'écrivain et à l'artiste.

Causes physiques et morales des transformations de l'architecture.

La décadence des plus beaux styles naquit toujours de l'amour immodéré de la nouveauté parmi les hommes.

Notre nature versatile se fatigue à la longue des meilleures choses. L'obscur citoyen d'Athènes, qui frappait Aristide d'ostracisme, ennuyé de l'entendre appeler juste, résumait parfaitement en sa banale individualité le mobile secret des tendances qui, de tout temps, ont travaillé les masses, le désir inextinguible de changement, l'esprit toujours inquiet de transformation.

Regardons autour de nous et nous verrons, de nos jours, ces aspirations se traduire à la fois par la soif et la recherche du progrès, chez les penseurs, et par le culte inepte et l'ardente poursuite de la *Mode* chez les esprits superficiels.

Les nations policées entretiennent en permanence, à leur insu, une disposition latente tendant à accorder un bienveillant accueil à tout perfectionnement, à toute innovation, bonne ou mauvaise, qui change l'ornière habituelle. Qu'il advienne tout à coup, dans de telles conditions, que des horizons véritablement inconnus se découvrent à leurs yeux avides, elles s'y précipiteront à corps perdu, poussées par une sorte de vertige, sans examiner le plus souvent quels biens réels et inestimables elles dédaignent pour la conquête de cette séduisante chimère.

Émancipation des *minores artes.*

Nous l'avons dit plus haut, au point de vue intrinsèque, l'art des *Onafhangelijke Metzelaaren,* s'amoindrit en épousant les traditions antiques. La haute tutelle de la peinture et de la sculpture qu'il avait jusqu'alors exercée sans conteste lui échappa.

Les *minores artes* devaient tout gagner à ce changement, s'assouplir et se rapprocher de la forme, c'est-à-dire de la réalité de la vie physique par l'étude bien comprise des nudités païennes.

L'appoint de perfection relative que devait apporter désormais la peinture et la sculpture aux conceptions architecturales, n'était, pour cette reine des arts, qu'une compensation précaire de la perte de sa suprématie. On n'eut que trop souvent à déplorer depuis l'avénement de la Renaissance le désaccord et l'insoumission de la peinture et de la sculpture envers leur ancienne et légitime suzeraine. Ce fut la raison première de sa rapide décadence.

Causes qui amenèrent les artistes flamands à déserter les traditions de l'école nationale.

Plusieurs causes générales amenèrent d'ailleurs les artistes flamands à déserter les traditions de l'école nationale pour subir l'influence italienne.

Les maîtres-ès-pierres avaient porté l'art au point de désespérer leurs rivaux à venir; la peinture et la sculpture étaient sacrifiées à la géométrie, juste réaction des abus de fouillis que l'on reproche avec raison au style *perpendicular* ou flamboyant.

Les architectes de la dernière période en étaient arrivés à supprimer toutes les sculptures, à faire des églises entières, couvertes de voûtes en « pavillon de trompette, » étonnantes pour la hardiesse des encorbellements, soutenues de sveltes piliers dont la décoration se bornait aux profils cristallographiques, purement géométraux, des nervures. En un mot ils composaient leurs plans et leurs ordonnances pour faire montre de leur connaissance approfondie de l'art du trait, de leur science du mouvement, de la composition des forces, du centre de gravité et de la limite d'élasticité des solides.

Les sculpteurs, accoutumés à exécuter des œuvres dont ils n'attendaient d'ailleurs aucun renom personnel, en étaient à regretter le temps où ils pouvaient encore tailler des statues, dût-on les colloquer dans les galeries supérieures, ou les hisser sur la cime des gables, pinacles et clochetons, où ils n'étaient biens vus que des ramiers et des palombes.

La peinture murale avait disparu pour faire briller l'épure savante des appareils lapidaires; les tableaux à volets ou retables, tout à fait écrasés

sous les reflets éclatants des grandes verrières à personnages de la fin du XVe siècle, semblaient absolument faux, quand ils n'étaient pas indistincts.

L'art ogival des derniers jours avait eu le malheur de nuire aux peintres et aux sculpteurs en les condamnant à un rôle effacé et subalterne; de là, le vif empressement que montrèrent ces artistes à adopter un genre qui mettait si bien en relief leurs qualités natives, satisfaisait leur égoïsme et leur vanité, tout en entraînant la chute de leur implacable autocrate.

Influence de l'individualisme dans les œuvres d'art.

Comme nous le prouverons au chapitre suivant, ce furent les peintres, les sculpteurs, les verriers, les enlumineurs miniaturistes, qui furent les agents les plus actifs de la propagation du nouveau style.

Séculaires ouvriers anonymes aux yeux de l'histoire de l'art, ils espéraient de la doctrine nouvelle cette renommée individuelle dont l'exagération même des réputations artistiques italiennes leur faisait estimer la conquête à un plus haut prix.

Nos flamands furent merveilleusement secondés en ce point par leurs propensions nomades qui leur faisaient témérairement entreprendre les plus lointains voyages. Les paysages et les végétaux africains et asiatiques qui étoffent parfois les compositions de nos peintres primitifs et nous étonnent à juste titre, sont tout simplement des réminiscences de leurs pérégrinations juvéniles dont il leur plaisait de fixer l'impression. Un poste des *Rekeningen* de la cathédrale d'Anvers (*van Kersmis 1518 tot Kersmis 1519*) relevé par M. P. Rombouts, mentionne une recette de *vij schellingen* du chef des offices funèbres (*Schellijken*) célébrés pour le repos de l'âme de *Peter Pau scilder gestorven op de rijse van Jerusalem,* en vue de la terre promise, comme Moïse sur le mont Nébo.

Propension des artistes flamands à voyager. — La confrérie des romanistes à Anvers.

A partir du milieu du XVIe siècle, la tradition d'atelier avait, pour ainsi dire, établi le pèlerinage d'Italie au rang des épreuves nécessaires à l'obtention morale d'une vraie maîtrise et donné naissance, en 1572, à la célèbre confrérie anversoise des *Romanistes.* La renommée de l'école des Pays-Bas, étendue au delà des Alpes, préparait d'ailleurs un accueil chaleureux à nos peintres.

Nous avons déjà fait toucher du doigt les tendances et les vices de la Société à l'époque dont nous nous occupons; nous avons déploré la vitalité

hypertrophique du style ogival, préparant son agonie; qu'on y ajoute le désir de succès et la soif de réputation personnelle spontanément développés chez nos artistes à la suite de l'émancipation de la peinture et de la sculpture. N'oublions pas l'affranchissement des idées politiques et religieuses, la dissolution déjà inévitable des loges maçonniques (*Vrije Metzelaaren, gezellen en meesters van de logiën*) et la sécularisation de l'art définitivement effectuée à la fin du XVe siècle. Enfin, la découverte de l'imprimerie, les tendances ultra-classiques et néo-platoniciennes d'Érasme adoptées avec ardeur par les lettrés et les philosophes des Pays-Bas, causes énumérées plus haut, viennent encore grossir le faisceau de nos arguments.

Le catholicisme avait fait la Renaissance avant Luther; les disciples du célèbre réformateur adoptèrent l'architecture gréco-romaine parce qu'elle était en usage aux temps apostoliques. Ils s'en servirent exclusivement pendant trois siècles : c'était un vrai drapeau pour ceux qui s'intitulaient *Évangélistes.*

Foi religieuse tournant à la routine; cause dirimante de la ruine de l'art du moyen âge.

L'une des causes dirimantes de la ruine de l'art du moyen âge fut la Foi tournant à la routine. Les masses en étaient imprégnées « à saturation » et la maxime de Saint-Augustin qu'en matière religieuse plus encore qu'en toute autre : *Assueta vilescunt*, recevait une confirmation matérielle.

Cette décomposition intime des croyances était plus à redouter que l'hérésie et le schisme parce qu'avec les apparences d'un dogme intact, elle cachait une gangrène profonde. L'Occident était encore catholique, personne n'eût osé toucher aux articles du fondamental *Symbolum ;* mais il avait cessé d'être catholique militant. En fait, l'Europe était plus voisine de l'apostasie que du martyre, depuis que Rhodes était tombée, Grenade conquise et que la guerre contre les Turcs, heureusement terminée par Lorédan à Galipoli, avait rendu la sérénissime république de Venise maîtresse de toute la côte, de l'embouchure du Pô à Corfou.

Un marasme indéfinissable paralysait l'enthousiasme religieux qui jadis enfantait les chefs-d'œuvre et les actions héroïques.

En 1519, Ulrich von Hutten, créé chevalier et couronné poëte à Augsbourg par Maximilien d'Autriche, publiait à Mayence le livre *De Guiaci medicina* et le dédiait au cardinal Albrecht, archevêque de Mayence et de Magdebourg. Hutten, *vates carmine et ense potens,* comme dit son épitaphe, ne s'était pas encore, il est vrai, déclaré ouvertement pour Luther. Ami

d'Érasme, il n'avait pas publié contre lui la lettre véhémente que l'on connaît, sous le prétexte frivole que le batave, lors de son passage à Bâle en 1523, avait oublié de lui rendre visite.

En dépit de ces circonstances atténuantes, le jour où un prélat, revêtu de la pourpre romaine, laissa mettre son nom en tête d'un traité destiné à célébrer les vertus curatives du bois de Gaïac pour le mal que Fracastor a chanté dans un beau poëme, une révolution radicale était près de s'accomplir dans les croyances, les préjugés et les mœurs du continent.

Les principes d'intolérance dogmatique périclitaient, la philosophie, la littérature et l'art allaient définitivement se séculariser. Le style gréco-romain de la Renaissance se rencontra à propos pour traduire matériellement les idées et les tendances d'une société nouvelle.

Expéditions italiennes de Charles-Quint. Colonies de négociants étrangers aux Pays-Bas.

A toutes ces causes générales, qui prédisposèrent chez nous à un changement de style, vinrent encore s'ajouter les expéditions de Charles-Quint en Italie; l'établissement de colonies portugaises, espagnoles et italiennes à Bruges et à Anvers; Bruges partageant avec Londres et Novogorod le sceptre du commerce dans le nord de l'Europe; l'or affluant du Nouveau-Monde et avec lui les idées matéralistes de luxe et de bien-être passant de la noblesse à la bourgeoisie opulente des villes. Les architectes de l'époque nous ont laissé des témoins plastiques de ces tendances de l'esprit national dans les somptueux hôtels de Bruges, d'Anvers, de Bruxelles et de Gand.

Protection ouverte accordée au nouveau style par Marguerite d'Autriche.

Enfin, par-dessus tout, ajoutons les influences parties d'en haut et la protection ouverte accordée par nos princes aux idées nouvelles.

La régente des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche, se forma à Malines une petite cour calquée sur les cours italiennes. La tante de Charles-Quint cultivait elle-même la musique et la poésie, deux arts qui, chez nous, allaient s'épanouir; Gossaert, van Orley et van Coxcyen s'inspiraient des œuvres de Raphaël Sanzio. Le mystérieux Conrad Mijt s'efforçait d'imiter pour elle ces meubles italiens de la Renaissance, recherchés dans les appartements princiers, pour cet excellent motif qu'à part le mérite de la nouveauté du style, ils étaient élégants et commodes.

L'austère fille de Maximilien habituait sa pruderie de matrone impériale aux nudités sensuelles des jeunes faunes et sylvains, dryades et nymphes

enlaçant leurs poses pétulantes et lascives aux rinceaux délicats de la glace biseautée à *graffiti* de Murano de son miroir à main. Zéphire lutinait Cupidon sur l'or de ses coffrets à bijoux, ciselés à Florence par Donatello ou Maso Finiguerra. Son livre d'heures aux couvertures de *galuchat* estampé, chef-d'œuvre «aux petits fers» du relieur brugeois Ludovic Bloc, sortait des presses de Josse d'Assche, Alde Manuce ou Simon Vostre. Les *Baisers* de Jean Second avaient pour *segnacoli* des compositions arabesques à figures, imprimées en camaïeu par Hugo de Carpi et empruntées aux Bains de Livie, ou bien aux Thermes de Titus. *Le Triomphe de l'amant Verd,* relié de drap d'or frisé comme les *Décades de Tite-Live,* figuraient sur les tablettes d'ébène incrustées d'ivoire de sa *Scansia di Tavolo.* Jacques Scoon illustrait de lettrines que n'eût point désavouées Girolamo da Cremona ou Giulio Clovio, le manuscrit in-folio des messes de Pierre de la Rue, son maître de chapelle. Toute la personne de la Régente enfin, ses moindres objets de toilette, son entourage de filles d'honneur et de gentilshommes aux « cottes et aux pourpoinctz tout bordez de » passementz et esguillons d'or, » malgré les lois somptuaires de Charles-Quint, étaient dignes d'une Visconti, d'une Gonzague ou d'une Médicis.

Il est facile de se figurer l'influence prépondérante d'une telle protection, continuée (comme nous le verrons en parlant de Pierre Coeck) par Marie de Hongrie qui commanda à Jacques du Breucq, son architecte, les villas italiennes de Mariemont et de Binche, nouveautés inouïes aux Pays-Bas. On s'étonnera bien moins, après tout ce qui précède, de la conversion de nos artistes flamands aux idées de l'art nouveau et l'on comprendra comment ils en vinrent à déserter sans retour l'école jusqu'alors exclusivement suivie.

Efforts suprêmes des ateliers maçonniques.

Les *magistri Comacini,* les ateliers et les corporations maçonniques, fidèles aux traditions nationales et chrétiennes, firent de prodigieux efforts pour ressaisir la suprématie qui échappait aux adeptes des arcanes mystérieux de l'art ogival.

L'incubation étrange de la pensée particulière au siècle germait, à leur insu, dans les cerveaux des maîtres-ès-pierres. Ces derniers appelaient de tous leurs vœux, depuis cinquante ans, un souffle inspirateur, un principe fécond qui permît de traduire plastiquement l'activité dévorante qui consumait tous ceux qui cherchaient à diviniser la matière au temps de la splendeur des Médicis.

Nous l'avons déjà dit, à la fin du XVe siècle il n'existait dans notre école ni torpeur, ni marasme, ni décrépitude, mais surabondance de qualités acquises par la longue et victorieuse pratique d'un art complet. La lave bouillonnante tentait de se faire jour n'importe où.

Quand, après des scrupules d'amour-propre et de justes pudeurs d'école, nos maîtres risquèrent un premier compromis avec les formes antiques, peut-être entrait-il dans l'esprit de ces audacieux génies d'amalgamer en un magnifique ensemble deux principes animés de l'étincelle Prométhéenne, en combinant ce qu'avait de plus merveilleux le génie d'Ictinus et celui de Mathieu de Layens.

Revirement décisif; premières reproductions.

Les tâtonnements, les essais, tout à la fois érudits et naïfs, les ébauches exprimant si bien les préoccupations des artistes; quelques morceaux achevés, mélanges curieux d'adresse et de gaucherie, simples dans l'ordonnance, recherchés dans les détails, qui nous restent de cette remarquable période de transition, un certain cachet de bizarrerie à part, sont tous marqués au coin des œuvres géniales impérissables.

C'est au début d'une carrière qu'on l'embrasse avec le plus de conviction, d'enthousiasme et de ferveur. Les premières productions d'un style constituent l'adolescence de sa vie artistique. A cette époque, il brille d'une jeunesse exubérante, les idées, les tendances et les instincts élevés atteignent leur apogée de perfection relative.

A l'aurore d'un style, et cela fut d'une vérité absolue pour celui qui nous occupe, les artistes s'éprennent avec d'autant plus d'amour de l'art nouveau qu'il n'a point encore prodigué les trésors de ses combinaisons et possède une sorte de virginité artistique, où l'activité dévorante de leur cerveau espère rencontrer les révélations mystérieuses et inconnues qu'ils pressentent à l'état d'agitations inquiètes.

Caractères multiples du style de la Renaissance.

La Renaissance italienne combina les éléments typiques du romano-byzantin avec l'art gréco-romain.

Italie, France, Espagne, Allemagne.

La Renaissance française enta la gracilité des détails nouveaux sur les robustes lignes des grandes masses ogivales.

La Renaissance espagnole se garda bien, dans son retour aux traditions du peuple-roi, de négliger la splendide cristallographie polychrôme des Pen-

namor et des Comarès, qui créa les mosquées d'Asie et d'Afrique ainsi que les palais d'Espagne. Elle en sut tirer le style *Mudejar*, précurseur du *Plateresco* dont le plus noble spécimen est sans contredit le manoir antique de l'une des plus illustres familles de la *grandeza española*, premier jalon de la Renaissance ibérique, bâti pour les ducs del Infantado à Guadalajara.

La Renaissance s'introduisit assez difficilement en Allemagne, à cause de la vitalité de l'école de Nurenberg. Adam Kraft, Fredrich Herlin, Martin Schoen, Israël von Mekenen, Lucas Cranach, Michaël Wolgemuth, Albrecht Dürer, Altdörfer, Peter Visscher et Holbein « le vieil », procédaient encore de l'école ogivale. Hans Holbein lui-même, celui qui sacrifie le plus aux nouvelles divinités, habille de motifs renaissance les masses connues des combinaisons flamboyantes où excellait Adam Kraft.

Les nombreux entourages d'architecture qui enrichissent la remarquable série de dessins de l'ami d'Erasme, provenant du cabinet Amerbach, qui fait la gloire du Musée de Bâle en sont une preuve évidente. Nous avons étudié à loisir ces merveilleux lavis auxquels il convient de rapporter les nombreux entourages typographiques qu'Holbein dessina et grava pour des éditeurs de son temps et en particulier pour Frobenius.

Après l'adoption définitive de la Renaissance en Allemagne, les artistes de cette nation s'assimilèrent de préférence les types incunables et conservèrent longtemps ces canevas primitifs tombés en désuétude et transformés, en même temps que le goût italien, en France, en Espagne et aux Pays-Bas.

M. Minart van Hoorebeke, architecte à Gand, possède dans sa riche collection d'antiquités, sous les n°s 2082 et 2147, deux cheminées en pierre de Gothland, d'une heureuse conservation. Elles proviennent de l'ancien château de Geilenkirch et sont, malgré leur date de 1559, absolument conçues d'après les types primitifs de la Renaissance usités en Italie pendant le dernier tiers du XVe siècle et dans le reste de l'Europe dans le premier quart du XVIe siècle.

Wendel Dietterlin publiait en 1599 son *Livre d'architecture*, œuvre classico-ogivale que tout le monde connaît, alors que Rubens, à Gênes, méditait de détrôner aux Pays-Bas l'art gothique flamboyant et la primitive et pittoresque Renaissance hispano-flamande pour leur substituer les « *regole de*

gli antichi, græci e romani, con grandissima splendore et ornamenta della patria, » ainsi qu'il l'avoue lui-même dans la préface de son recueil des Palais génois.

L'art flamand sut combiner l'élément italien avec les types espagnols. Il maintint toujours, grâce à l'incomparable verve de l'école anversoise, la tournure originale et distinctive qui lui est particulière. Nous l'étudierons amplement plus loin.

Renaissance flamande.

L'Angleterre fut à la fois tributaire de l'Italie, des Pays-Bas, de l'Allemagne et de l'Espagne. Torregiano, Holbein, Gérard Hornebaut et Herrera, sous Henri VIII, Marie épouse de Philippe II, Élisabeth et Jacques Ier exercèrent tour à tour une influence prépondérante. Mais l'Angleterre ne vit l'importation directe et l'adaptation climatérique de l'architecture italienne à ses brouillards et à ses brumes qu'à l'époque où Inigo Jones et lord Richard Burlington, qui, en dépit de sa *Lordship,* signait avec ostentation *Burlington architectus,* popularisèrent avec un véritable engouement les œuvres d'André Palladio dans les trois royaumes.

Renaissance anglaise.

Sir Harry Wooton, avons-nous dit, publia en 1624 des *Elements of Architecture* réimprimés par Jan de Laet en 1642. D'aucuns ont prétendu que les livres de Lomazzo et de Philibert de l'Orme furent traduits en anglais sous le règne d'Élisabeth; Owen Jones nous déclare qu'il n'en a jamais vu un seul exemplaire, et pour notre compte, nous croyons que cette attribution est aussi fondée que celle de la traduction flamande de Vitruve par P. Coeck. Shute est l'auteur du premier ouvrage scientifique sur l'art architectural imprimé en langue anglaise; son livre porte la date de 1563.

L'esthétique nouvelle de l'art de la Renaissance vit sa première manifestation plastique en Angleterre vers 1518, époque où Torregiano, appelé par Henri VIII, composait le monument d'Henri VII (actuellement à l'abbaye de Westminster) et celui de la duchesse de Richmond. D'importants travaux ayant impérieusement réclamé sa présence en Espagne, sur les pressantes sollicitations de son royal Mécène, Torregiano réussit à faire passer la Manche à toute une colonie d'artistes italiens.

Dans le nombre de ces émigrants se faisaient remarquer le sculpteur florentin Benedetto di Rovezzano; les peintres Bartolomeo Penni et Antonio

Poto; l'architecte et ingénieur déjà célèbre à juste titre, Girolamo de Trevigi, et surtout le sculpteur architecte Giovanni di Padova qui traça en 1549 les plans de *Somerset House* et en 1567 ceux de *Longleat House*.

Influence d'Holbein.

En 1554 Hans Holbein mourut de la peste à Londres. La manière de cet artiste, qui tenait à la fois de Lucas de Leyde et de Dürer, et dont l'influence peut se mesurer d'après le long séjour qu'il fit aux îles Britanniques, modifia profondément les allures exclusivement italiennes de l'école de Jean de Padoue.

Appoint des Pays-Bas.

Les Pays-Bas y joignirent à propos l'appoint des conceptions originales et pittoresques de l'école anversoise, témoin le beau travail flamand du temps de Henri VIII de la frise de *Goodrich Court, Herefordshire*. Les cheminées monumentales du manoir de South Wraxhal, comté de Wilts, commandées en 1555 par sir Robert Carne de Draycot et par sir Walter Carne en 1598, aujourd'hui encore debout, ont été exécutées sous l'inspiration évidente d'œuvres flamandes. Partout d'ailleurs on retrouve nos artistes : Gérard Hornebout de Gand et Lucas Cornelisz sont cités parmi les *Surgeons' painters of the king*.

Les éléments de l'*Elisabethan style* étaient rassemblés; Herrera, l'architecte favori de Philippe II, époux de Marie Tudor, y ajouta encore la verve espagnole et quelques réminiscences des styles *Plateresco* et *Mudejar*.

Le monument remarquable de sir Francis Vere à Westminster, datant du règne de Jacques Ier, appartient à la même école que celui d'Engelbert de Nassau de la cathédrale de Bréda. Théodore Havens de Clèves fut l'architecte du monument du docteur Caïus à Cambridge et des quatre portes (*Humilitatis, Sapientiæ, Virtutis* et *Honoris*) du Caïus-College (1573); on éleva *Wollaton-House* en 1580.

Quelques architectes anglais réussirent à se distinguer pendant la période Élisabethéenne. De ce nombre furent Robert et Bernard Adams, Smithsons' Bradshaw Holte, Torpe, Harrison et Shute précité. Au nombre des *Surgeons' painters of the king*, on connaît encore John Brown et Andrew Wright.

En 1570 on construisit les combles et la clôture postérieure de la grande salle de *Middle-Temple* à Londres, application effectuée avec un rare bonheur des éléments décoratifs du style Renaissance sur le tracé d'une ferme

ogivale. Dans ce style on vit s'élever encore l'*Henriot's Hospital*, à Édimbourg, et *Holland-House*, Middlesex, en 1607.

L'école d'Anvers eut la grande vogue sous Charles I[er] et Jacques I[er]. Gérard Christinas et Bernard Jansen, originaires des Pays-Bas, bâtirent *Northumberland-House* dans le Strand. Vertue avance que Christinas s'inspirait des compositions de Wendel Dietterlin et de l'architecture du Palatinat; les motifs de *Northumberland-House* nous semblent dériver tous de l'école anversoise et principalement des œuvres gravées des frères Floris et de Vredeman de Vries.

Marc Gérard de Bruges, Lucas de Heere de Gand, Cornelius Kesel de Gouda et H.-C. Vroom de Haarlem, tous peintres, secondèrent les architectes qui, dans le dernier tiers du XVI[e] siècle, créèrent véritablement dans le Royaume-Uni l'*Elisabethan style*.

Samuel Philips, dans son substantiel *Guide to Palace of Sydenham*, en parlant des estampages moulés sur les sculptures de *Holland-House* à Kensington, « a fine old mansion made interesting to us by many associations » dit que l'art de la Renaissance, appelé en Grande-Bretagne *Elisabethan style*, y fut introduit plus de cent ans après l'adoption générale du style classique en Italie. « Elisabethan architecture, » dit-il, « which was in its flower » during the latter half of the XVI[th] century — more than a hundred years » after the revival of classical architecture in Italy — shows the first symp» toms of the adoption of the new style in England. *The Elisabethan style* » — the name reaches back over the century — is characterised by a rough » imitation of antique detail applied to masses of building, in wich many » gothic features were still retained as regards general form, but altered as » to ornament. The style being in its very nature transitory, it gradually » gave way, although characterized by a certain palatial grandeur and stri» king picturesqueness, before the increasing knowledge wich England » obtained of Italian architecture, until we find it entirely displaced in the » first half of the XVII[th] century by the excellent style of building intro» duced by Inigo Jones. »

Opinion de M. Samuel Philips.

Tout en partageant l'avis que ce ne fut que vers la seconde moitié du XVII[e] siècle que l'influence *Palladienne* s'introduisit en Angleterre, nous

trouvons que M. Samuel Philips oublie de dire à quels types appartenaient ces éléments antérieurs de l'*Elisabethan style* qui n'étaient pas, de son aveu, d'origine purement italienne. Il faut indubitablement rattacher le genre Élisabethéen pour la forme des arcades, ainsi que les lignes synthétiques des masses, au style *Mudejar,* et pour les détails et le caractère des ornements et des dispositions compartimentées, à l'école d'Anvers et particulièrement aux Floris et Vredeman de Vries; ce qui s'explique, au reste, par l'alliance politique de l'Espagne et de l'Angleterre sous le sceptre de Philippe II et de Marie Tudor.

Double foyer de rayonnement des principes esthétiques de la Renaissance aux Pays-Bas.

Nous avons dit que notre art architectural subit à la fois l'influence classique de deux foyers distincts : de l'Espagne, d'abord déjà ralliée aux principes nouveaux et peu de temps après, grâce aux fréquents voyages de nos artistes, de l'Italie elle-même.

Quand l'influence espagnole se fit sentir dans nos arts, la Péninsule ibérique était déjà convertie depuis cinquante ans aux idées italiennes. Alphonse d'Aragon était entré en triomphateur à Naples en 1445 sous l'arc de triomphe néo-romain érigé par le sculpteur milanais Pietro di Martino. Dès les premières années du XVIe siècle, messer Domenico le florentin sculptait le splendide tombeau du cardinal Cisneros dans l'église Saint-Ildefonse de Alcala de Henares, dont le génois Bartolomeo Ordenez (François de Hollande l'appelle « l'aigle entre les bons artistes de son temps »), fit la statue que l'on admire. Depuis ce fut encore un romain, Carlo Fontana, qui fit les plans du Collége impérial de San Ignacio entre Azpeytia et Ascoytia, dont la construction fut dirigée par Ibero.

Rayonnant du même principe, ces deux foyers se renforcèrent l'un l'autre. L'artiste espagnol était l'initié direct du maître italien; l'artiste flamand commença par être à la fois le disciple et bientôt l'émule de tous les deux.

Styles Mudejar et gotico-arabigo.

Pendant tout le premier siècle de la Renaissance, le style espagnol affecta un type autochthone en s'alliant toujours à quelque thème de l'art mauresque et de l'art ogival. Il en résulta le style appelé en Espagne *Mudejar* et *gotico-arabigo,* dont la porte de l'hôpital de Santa-Cruz par maître Enrique de Egas est un des plus remarquables spécimens. Villa-Amil revient plusieurs fois sur cette idée et dit en propres termes : « En ella tomanos de los italianos

» la imitacion del genero græco-romano, como lo tomaron todas las naciones » de Europa, pero con la notabilissima diferencia deque entre nosotros » durante todo aquel siglo, siempre a quel genero estuvo unido á algo del » gusto árabe coma ya manifestamos en la introduccion á esta obra. »

D'accord sur ce point, nous croyons devoir protester contre l'étrange proposition née de l'enthousiasme national, fort respectable sans doute, mais qui emporte Villa-Amil bien au delà de la vérité, lorsqu'il affirme par les lignes suivantes que le style de la Renaissance se produisit spontanément en Espagne, sans autres incitations que les souvenirs de la grandeur romaine mis en lumière, grâce à « *l'estudio personal* » de ses compatriotes : « Por » manera que, como deciamos, en los principios de esa revolucion obraron » los españoles por proprio movimento y estudio personal de la antiguédad, » aunque mas tarde se perfeccionaron en el moderno antiquisimo estilo con » el comercio de los italianos. »

En Espagne, après la conquête de la Sicile comme il advint plus tard aux Pays-Bas, quand les peintres eurent popularisé les formes nouvelles, tout en connaissant et admirant les beautés de chacun des styles qui luttaient pour la prééminence, les architectes tinrent à prouver, par leurs œuvres, qu'ils restaient en quelque sorte indécis entre les deux. Période de transition

Ils admettaient sans restriction la pureté, la sévérité, la richesse, l'ampleur des lignes synthétiques gréco-romaines, mais il leur en coûtait d'abandonner la sveltesse, le mordant, l'inattendu, la magie de l'ornementation ogivale.

Pedro Machuca, qui appropria pour Charles-Quint le palais de l'Alhambra à Grenade, mais surtout Alzono Berruguete eurent sur l'école hispano-flamande une influence immense qui s'étendit jusqu'au Nouveau-Monde soumis au sceptre castillan. Pedro Machuca et Alonzo Berruguete.

L'auteur du magnifique mausolée de l'archevêque don Juan Tavara dans l'hôpital Saint-Jean-Baptiste de Afuera, lez-Tolède, se forma en Italie par l'étude et l'imitation des modèles classiques. Fils d'un peintre estimable de Philippe le Beau, il obtint des succès à Florence en dépit de la redoutable rivalité de Michel-Ange, copia Raphaël, Jules Romain et revint enthousiaste de l'école italienne.

Influence prépondérante du Berruguete.

Rentré dans sa patrie, précisément quand l'empereur des deux mondes y faisait affluer les trésors du nouveau et tout le savoir, toute la civilisation de l'ancien, Alonzo Berruguete trouva un champ sans limites ouvert à son colossal génie.

Peintre et sculpteur, il enrichit Tolède et la Castille des prodiges de sa brosse et de son ciseau; architecte éminent, il a laissé un témoignage insigne de son goût et de son génie en élevant le château et l'hôtel des archives à Simancas. Il dressa encore les plans de l'immense palais de la place de *los Algibes* dans l'enceinte de l'Alhambra pour lequel Charles-Quint fit démolir en 1526 une partie de la résidence des anciens rois de Grenade. Ce palais, dont par une sorte de fatalité, la construction fut toujours entravée, se vit définitivement abandonné en 1634 avant même d'être mis sous toit.

Berruguete fut un artiste heureux, il obtint la fortune, les honneurs et la considération de ses contemporains et mérita une gloire solide après sa mort.

Architectes flamands en Espagne.

L'émule de Berruguete était un artiste d'origine brabançonne, Enrique de Egas. Fils du fameux Annequin (Hantje) de Bruxelles, l'architecte de la cathédrale de Tolède, de l'hôpital de Santa-Cruz et de l'opulent collége de Valladolid; il travaillait au temps où van Beughem réalisa ce chef-d'œuvre qui a nom Notre-Dame-de-Brou; ce furent les derniers adeptes de génie de la brillante pléiade des maîtres-ès-pierres.

En ces années de gloire, les artistes espagnols et flamands, royalistes et catholiques, fiers d'appartenir à la première nation du monde, vivaient en bonne intelligence sous Carlos de Gante, le vainqueur du roi de France. L'horrible rivalité, née des haines religieuses, qui sévit plus tard, n'était pas encore allumée; des maîtres nombreux nés aux Pays-Bas acquirent de la gloire et se signalèrent par des œuvres de mérite dans la Péninsule.

Le fils d'un de ces flamands, Enrique de Egas, osa l'un des premiers combiner la régularité et la grâce gréco-romaine avec les poétiques fantaisies du style mozarabe. Son tombeau du cardinal Mendoza dans la cathédrale de Tolède, bâtie par Annequin, son père, est l'une des œuvres les plus remarquables de ce genre *Plateresco* si admirablement cultivé en Espagne au XVe et au XVIe siècle dont le retable de Hal, sculpté en 1533 par le « maistre artiste » de Charles-Quint, Jehan Mone, est un précieux échantillon.

Dans la pensée des maîtres hispano-flamands de la Renaissance clairement traduite par leurs œuvres, les deux styles devaient se vivifier l'un l'autre sans s'absorber complétement, comme on le vit plus tard.

Édifices de type espagnol aux Pays-Bas.

A la fin du XVe siècle, l'Espagne transplanta sans transition appréciable dans la Venise du Nord, par des œuvres bâties, l'art sicilien en honneur dans la Castille.

De ce nombre fut le *Domus cantabrica* ou hôtel consulaire des Biscayens. Le *Patio* du palais épiscopal de Liége dont les colonnes offrent un type des mieux caractérisés du style *Mudejar* du XVe siècle appartient également à cette période. L'ordonnance du rez-de-chaussée de cette cour rappelle les *Patios* et *Techedumbres* castillans, fait songer à *la casa de Los Mirandas* à Burgos, à la cour de la maison dite de l'Infante à Saragosse et à la galerie supérieure du *Patio* au collége de *l'Arzobispo huy de Irlandeses* de Salamanque. A part la similitude d'impression et d'aspect, l'étude des détails de sculpture ornementative établit encore une incontestable affinité.

Débuts et développements de l'influence directe de l'Italie aux Pays-Bas.

L'Italie, au contraire, transforma peu à peu le goût de nos artistes aux Pays-Bas en montrant d'abord l'architecture peinte. La vogue de l'illusion perspective amena naturellement les masses au désir de la voir matérialiser. Plus occulte en apparence, au début, l'influence italienne, se renforçait à chacun des nouveaux pèlerinages de nos jeunes maîtres; elle s'afficha ouvertement et exclusivement le jour où un irréparable cataclysme politico-religieux divisa les pays d'en bas d'avec la Péninsule ibérique.

A partir de la fin du XVIe siècle, le style de la Renaissance devient exclusivement chez nous d'importation italienne. C'est donc par attribution abusive, encore aujourd'hui persistante, que l'on rapporte à l'architecture espagnole les types des maisons des corporations de l'incomparable Place de l'hôtel de ville à Bruxelles.

Quoi qu'il en soit, dès leur initiation, nos artistes réussirent à marier avec élégance la broderie gothique aux galbes délicatement profilés des ordres gréco-romains, combinant les ressources du *Plateresco* avec les hardiesses du marbre pentélique, la dextérité de marteau des *Lattoenschlagers* flamands avec les raffinements de traçoir des *Ribalzatori* florentins, prenant en un mot à chacun des deux styles ce qu'il comportait d'excellent sans pour cela

accorder une prépondérance exclusive à l'un ou l'autre. Dans la voie où ils s'étaient engagés, qui de nous oserait mettre en doute qu'ils ne fussent arrivés à un nouveau style, résultat de la combinaison des deux types originaux qu'ils avaient amalgamés.

Chose singulière, cet élan prodigieux n'obtint pas la sanction universelle, ne s'imposa point aux masses, partant ne fit point école. Les résultats plastiques que surent réaliser les artistes hispano-flamands de la fin du XV[e] et du commencement du XVI[e] siècle par la fusion des deux éléments précités ne produisirent qu'une étape, une sorte de temps d'arrêt, et les élèves des artistes de la Renaissance perdirent peu à peu cette faculté d'assimilation et ce cachet d'indiscutable originalité native qui faisait le triomphe et la gloire de leurs maîtres, en cherchant toujours à se rapprocher de l'antiquité par une imitation de plus en plus servile.

Les maîtres de la Renaissance avaient adopté les nouveautés classiques sans pour cela renoncer aux chères traditions du viel art national. Ils voulurent le galvaniser par l'introduction de cet élément vivace, mais négligèrent peu à peu, en leur apprenant le nouveau style, d'initier en même temps leurs élèves aux arcanes des anciens *magistri comacini.*

L'art des maîtres-ès-pierres était basé surtout sur les traditions orales de l'atelier, l'initiation obligée de la maîtrise; il alla en s'amoindrissant; l'harmonie retentissante se perdit en lointains échos. L'imprimerie multipliait chaque jour les ouvrages de Vitruve, Serlio, Scamozzi et Vignole; ils furent de jour en jour mieux compris et plus directement mis en pratique.

Büchlein von der fialen de Haus Koritzer.

Au national Museum de Munich, nous avons rencontré un traité portant la date de 1486 et le titre : *Das Büchlein von der fialen Gerechtigheit von Math. Koritzer, baumeister des domes in Regensburg.* Il offre un écusson chargé de deux feuilles d'eau issant d'une radicelle, accosté des capitales romaines M et K. Ce petit recueil donne le tracé géométrique et les proportions des pinacles à crochets d'un usage si fréquent dans l'architecture ogivale. A part cet opuscule, il est assez étrange qu'aucun des maîtres qui pratiquaient encore le style ogival à la fin du XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle n'ait eu l'idée de confier à l'imprimerie le soin de garder les secrets de l'architecture gothique.

On rencontre encore des données didactiques des anciens maîtres, *rari nantes in gurgite vasto,* dans les traités de Mathurin Jousse de la Flèche, intitulés : la *Fidèle ouverture de l'art du serrurier* et le *Théâtre de l'art du charpentier*. Quelques-uns des secrets de l'*art du trait* et des tracés géométriques sont conservés dans les ouvrages spéciaux de Philibert de l'Orme et du père François Derand, ce jésuite aux facultés collectives pour les sciences, qui fut le contemporain des PP. Aguillon et Bollandus. Traités de Mathurin Jousse, Philibert de l'Orme et François Derand.

Barthélemy Ranisch, maître maçon de la ville de Dantzig, publia en 1655 un livre où, avec une bonhomie toute germanique, il s'attache à décrire les voûtes des édifices religieux de sa ville natale dont il donne d'admirables croquis. Ranisch s'applique à démontrer de quelle façon il faut s'y prendre pour les construire parce que lui-même « a vu et expérimenté que depuis » un siècle l'art des voûtes a complétement décliné. » Traité des voûtes de Barthélemy Ranisch.

Au XVIIe siècle, la tradition orale de l'*arcanum magisterium* n'était donc pas complétement oubliée; le XVIIIe siècle en perdit jusqu'au souvenir.

L'art ogival ensevelit dans son linceuil les arcanes de son esthétique.

Un fait digne de remarque, c'est que les premiers types du style de la Renaissance en Italie furent des édifices religieux; en Espagne et aux Pays-Bas des constructions civiles. Cela tiendrait à prouver que la race italienne accoutumée aux flots de lumière hypéthrale des temples païens, s'accommodait à merveille de la magnificence des marbres brillant au soleil sous le jour aveuglant que produisait les vastes baies des basiliques chrétiennes. Le mysticisme du culte des hispano-flamands, bien que procédant du même symbole de croyance, mit quelque temps à retrouver la faculté de prier et de se receuillir dans un temple dont les nefs n'étaient pas tamisées d'une lumière diffuse assombrie par des vitraux peints.

Soit timidité, soit routine, les poncifs purement italiens étouffèrent les œuvres enfantées par le style *Plateresco* (comportant les données esthétiques du Nord, il était devenu chez nous quasi-autochthone), et les artistes adoptèrent exclusivement, à la toiture près, les modèles créés pour une nature méridionale par les architectes italiens.

L'originalité des maîtres flamands tenta une dernière fois de se faire jour avec l'école des Floris et des Vredeman De Vries ; survint la déplorable guerre

civile qui ensanglanta pendant quarante ans nos provinces au XVIe siècle et paralysa l'essor de notre école artistique. Pendant ce temps l'art de la Renaissance avait dégénéré dans la contrée même qui fut son berceau; l'Italie avait délaissé Bramante, San Gallo, Sansovino et Peruzzi pour s'éprendre de Galéas Alessi, Carlo Maderno, Fontana et le Bernin.

Quand, protégés par nos archiducs, les flamands retournèrent s'abreuver à la mamelle italienne, cette sublime nourrice tombée en décadence n'avait plus à leur offrir que le lait frelaté des conceptions borrominiennes.

Dans les dernières années du XVIe siècle, Otho Vœnius tenta vainement de réagir contre le style recherché, contourné et les ordonnances théâtrales; il ne put réussir à ramener l'architecture aux formes italiennes du XVIe siècle, tempérées par cet adorable cachet flamand de l'école d'Anvers.

Il est à remarquer que cette tendance à réagir contre les abus introduits dans l'architecture italienne de son temps fut chez Vœnius le résultat de l'étude et de l'observation. Les premières compositions architecturales qu'il fit pour l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche semblent presque toutes inspirées des motifs du style adopté dans le recueil des arcs-de-triomphe élevés pour l'intronisation du duc d'Alençon que l'on attribue avec fondement à Vredeman De Vries. Ses compositions d'architecture décorative, faites pour l'entrée d'Albert et d'Isabelle, sont, au contraire, d'une simplicité et d'une sévérité qui dénotent un retour sincère et convaincu vers les formes antiques.

Loin de nous cependant la pensée qu'il faille regretter l'insuccès de la tentative d'Otho Vœnius; ce qu'il perdit en correction classique l'art architectural flamand le regagna avec usure du côté pittoresque. Le fougueux génie de Rubens cadrait trop bien avec les exubérances loyolites pour qu'il ne s'en emparât avec ardeur dans ses compositions décoratives, où l'on perçoit la couleur sans polychromie, où l'on éprouve la sensation du colossal avec des œuvres de dimensions ne sortant pas de l'ordinaire.

L'architecture italo-flamande du XVIIe siècle était essentiellement une architecture coloriste : pour la comprendre et l'imiter, il faut le sentiment intuitif, le culte de la couleur. Eugène Delacroix, le maître à la palette de feu, formulait sur son lit de mort le vœu de reposer sous un tombeau « à

» fortes saillies, comme l'imaginait Palladio. » La plate et mesquine architecture néo-étrurienne du second empire, toute grelottante sous ses oripeaux criards, avait écœuré le grand coloriste français.

Le beau pittoresque, base esthétique de l'art flamand.

Malgré des incorrections feintes ou coupables et des lourdeurs accidentelles ou voulues, que nous enregistrons loin de les contester, à part même le coloris, notre école marquera toujours dans l'histoire de l'art par un brio exubérant, une furia plantureuse.

Flamands, nous sommes trop sensuellement *dilettanti* pour ne pas regarder cette verve comme une enviable compensation des mesquineries irréprochablement correctes qui marchent toujours de pair avec les décadences artistiques.

A part la musique, l'architecture est, en réalité, le plus idéal de tous les arts, c'est aussi celui qui sent le plus vivement l'étreinte des limites étroites qui enserrent toute œuvre humaine, perdant d'un côté ce qu'elle gagne de l'autre, toujours placée en face de ce terrible dilemme : choisir la médiocrité sans défauts ou épouser le génie malgré ses écarts.

L'art de la Renaissance déplora peut-être chez nous la perte des traditions du *good taste* classique, sévère et froid poncif des maîtres de l'antiquité; mais Rubens, comme nous le verrons plus loin, lui donna en revanche une perfection nouvelle, inconnue, la *Beauté pittoresque,* impérissable cachet de fougue, de grandeur et de puissance que Phidias et Raphaël eussent envié à juste titre.

L'impression du génie de Rubens sur l'architecture flamande fut si profonde, qu'il fallut un siècle et demi pour en atténuer la trace et amener la décadence des principes esthétiques affirmés par ses œuvres et par ses leçons.

Échange de types artistiques entre les Pays-Bas et l'Espagne.

Il est impossible pour celui qui a fait une étude approfondie des monuments de la Renaissance en Espagne et dans les limites des anciens Pays-Bas, de méconnaître l'existence d'un échange intime d'idées et de types caractéristiques entre les artistes des deux peuples.

Les écrivains espagnols en conviennent sans exception; nous n'en voulons pour témoin que ces lignes empruntées au texte du plus beau livre architectural qui ait jamais vu le jour en Europe, les *Monumentos arquitectónicos de España :* « Recibe esta sospecha alguna fuezza de documentos

» posteriores, y no carece de verisimilitud, atendida la numerosa pleyada » de arquitectos, estatuarios y pintores de aquella nacion que por los mismos » dios (y aun en años posteriores) vieni á España . . . . á un gusto y » estilo de arquitectura propriamente germánicos, nos llevan á sospechar » que pudo talvez ser FLAMENCO. »

Infériorité profonde de la race arienne vis-à-vis de la race touranienne au temps des croisades.

Au temps des croisades, les sciences, les arts et les lettres n'étaient supérieurement cultivées que par les Juifs et les Arabes; la race arienne semblait avoir abdiqué devant la race touranienne. La conquête de Grenade par les Almoravides introduisit dans les provinces méridionales de l'Espagne une lumière éblouissante pour les sciences et les lettres, des horizons nouveaux pour les beaux-arts.

Ce fut alors que Mohamed-ben-Alhamar, premier roi de Grenade, fit bâtir le féerique palais de l'Alhambra.

Commerce et industrie florissants chez les Sarrasins.

Le commerce des Sarrasins était des plus florissants, leurs galères innombrables; ils fabriquaient des armes, des étoffes ouvrées d'or et de soie, des cuirs repoussés et dorés, des vases et des carreaux de revêtement, *azulejos* et *rajolas*, qu'ils exportaient dans les pays les plus lointains.

On connaît l'histoire de la conquête de Grenade.

Intelligente tolérance religieuse des Médicis.
Les lettrés schismatiques de Byzance et les céramistes musulmans d'Andalousie accueillis par Léon X.

Les Médicis avaient ouvert leurs palais aux lettrés schismatiques de Byzance, échappés aux Musulmans; les États de l'Église furent un sol hospitalier pour les céramistes musulmans expulsés d'Andalousie par Ferdinand le Catholique.

L'Italie du siècle de Léon X se vit dignement récompensée de son hospitalité grandiose en devenant légataire enviable et incontestée à la fois du génie littéraire, honneur impérissable des Comnènes et du génie artistique, auréole éclatante des Abencerrages.

Pénurie d'artistes après la conquête de l'Espagne sur les Maures.

Quand on voulut consacrer par des monuments durables le souvenir glorieux des victoires de la nation, le royaume de Ferdinand et d'Isabelle se trouva dépourvu d'artistes de mérite et principalement d'architectes; l'art de ces derniers, chacun le sait, avait été porté à un haut degré de perfection par les Maures. L'Italie, les Pays-Bas et l'Allemagne s'empressèrent de lui envoyer une colonie de maîtres qui tous, à l'exception des Italiens, professaient encore les théories du style ogival.

Les maîtres flamands furent nombreux en Espagne : nous connaissons Annequin, Enrique, Diego et Pablo de Egas; Juan de Brusseles, Nicolas de Vergara le vieux et ses deux fils Juan et Nicolas, les deux frères Guas qui se distinguèrent sous Annequin de Egas et Micer Cristobal qui fut peut-être d'origine allemande. Les documents contemporains nous révèlent que les espagnols reprochèrent souvent à Charles-Quint d'employer de préférence des artistes étrangers et principalement les flamands. Architectes flamands en Espagne.

Ce fut à la suite de ce contact que ces derniers rapportèrent aux Pays-Bas le style *plateresco,* œuvre collective d'une école composée de rameaux vigoureux, combinant sous l'impression du ciel espagnol la sveltesse de l'art septentrional et la broderie élégante du style de Pennamor. Le style Plateresco.

L'Espagne dut à cette immixtion d'éléments artistiques étrangers ses édifices à gables aigus, découpés de façon à produire une fière silhouette décorative, troués de fenêtrages et de baies fantaisistes, comme si, poussé par quelque vertige, l'architecte eût voulu condenser tous les effluves rayonnant d'un ciel de feu dans un pays où l'on ne doit rechercher qu'un peu d'ombre et d'air frais. Ces pignons élancés et ces verrières nombreuses sont évidemment des éléments d'inspiration flamande.

L'influence espagnole, par contre, se reconnaît aux Pays-Bas dans l'adoption intempestive des toitures formées de voûtes en plate-forme, des *Patios* bordés de portiques aux appartements noyés dans un demi-jour et dans la construction des façades aux grandes murailles nues, aux rares fenêtres grillagées, comme si l'on avait eu à redouter les rayons parcimonieux de notre tiède soleil.

Le contact immédiat des Italiens et des Espagnols avait répandu plus tôt dans la péninsule ibérique les principes de la Renaissance. Par leurs fréquents rapports avec l'Espagne nos artistes propagèrent aux Pays-Bas le nouveau style introduit par les colonies de négociants italiens, espagnols et portugais. Il s'affirma avec d'autant plus d'autorité dans l'œuvre bâtie que les yeux étaient accoutumés déjà à admirer l'œuvre peinte et sculptée.

Conrad Mijt, le mystérieux Conrad de Malines, appelé Corrado Fiamengo en Italie et qu'Albrecht Dürer appelait « le prince des sculpteurs flamands ; » François Borset, van der Schelden, Guyot de Baugrant, Rombaut de Dry-

vere, Jean Mone et Jacques de Vrient, travaillaient d'après les mêmes principes esthétiques et suivaient les mêmes traditions d'atelier qu'Alonzo Berruguete, Gregorio de Borgogna, Diego Copin, Hernando de Sahagun, Bartolomeo Aguilar, Salmeron et Vargas. Parfois un flamand collaborait à une œuvre espagnole et la différence de manière était insensible; de Jonghe fit avec Gregorio Hernandez le fameux calvaire de Valladolid. Au reste, ces maîtres, tant flamands qu'espagnols, semblent, d'après leurs œuvres, s'être tous abreuvés à longs traits à la source italienne.

Longtemps les colonnes à balustres engoncés du Palais épiscopal de Liége intriguèrent les archéologues. Le savant et regretté M. Schayes attribuait à ces étranges productions de la première Renaissance une vague affiliation aux motifs de l'architecture asiatique Hindoue. L'examen très-attentif des monuments espagnols du XVe et du XVIe siècle auquel nous nous sommes livré nous ont montré ces singuliers caractères dans un grand nombre d'édifices du style *Mozarabe* ou *Mudejar*.

Le style *plateresco* de la salle fameuse du *Paraninfo*, où siégea Cisneros (*Collegio major de San Ildefonso*) à Alcala de Henarès, se rapproche incontestablement des motifs gracieux de cet orfévre en bois qui fouilla avec un art si parfait les panneaux du Charmant Portail de la Chambre échevinale de l'hôtel de ville d'Audenarde.

La cheminée du Franc de Bruges est soutenue par des colonnes à chapiteaux cantonnés d'anses, renflées sous l'astragale par l'adjonction de têtes de bélier; ce galbe évasé semble n'avoir été imaginé que pour recevoir la retombée du patin de l'arc en fer à cheval du style mauresque. Le même motif, planté sur des chapiteaux ioniques, se retrouve au *Patio de los enterramientos* dans le monastère de la Huerta bâti sous Charles-Quint. Rapprochement bizarre, le chapiteau du Franc rappelle dans son ensemble les modèles familiers de l'art assyrien.

L'étude approfondie de cette célèbre cheminée que nous donnerons en son lieu nous montrera le même mélange de matières, pierre, bois marbre ou albâtre dans l'œuvre de Lancelot Blondeel et dans celle d'Alonzo Berruguete aux Stalles fameuses de la cathédrale de Tolède; cet assemblage heureux devait plaire souverainement à l'œil d'un peuple coloriste.

Les chapiteaux à galbes étranges découverts par MM. Layard et Fergusson à Suze, Persépolis, Khorsabad et Ninive, se retrouvent comme parti pris décoratif sous des arcades du XI[e] siècle au cloître de San Stefano de Bologne. Ils semblent avoir servi également de prototypes aux chapiteaux imaginés par Blondeel. Le *Patio* de l'infante à Sarragosse, celui de la *Casa de los Mirandas* à Burgos et le *Patio principal del palatio del Arzobispo* à Alcala de Henares présentent des chapiteaux à données identiques.

Cortiles italiens et patios espagnols.

Les cours intérieures des somptueux hôtels de la *Grandeza Española* ont donné l'idée de nos cours à portiques ouverts, sans appuis pleins ou ajourés entre les arcades (ce qui constitue la distinction fondamentale séparant le *patio* ou *cortile* du cloître), si communs aux XVI[e] et XVII[e] siècles dans nos grandes habitations urbaines. Les cloîtres du moyen âge ne peuvent d'ailleurs revendiquer la priorité d'une disposition empruntée par les byzantins aux péristyles de l'*aulé* de l'habitation homérique et à l'*atrium* des maisons romaines. Décrits par Vitruve, ces types ont été intégralement retrouvés à Pompeïa aux maisons de Marcus Lucretius, de Pansa, d'Epidus Rufus et de Diomède.

Les larges cours italo-hispaniques du palais du chancelier Granvelle, à Besançon, celles des résidences princières du cardinal son fils, à Bruxelles, à Arras et à Malines, de l'hôtel du Roi d'armes brabançon, rue de la Madeleine, et de l'hôtel Tour et Taxis au Grand Sablon à Bruxelles, révèlent l'extrême retraite où vivaient les femmes de nos aïeux, devenues, grâce au progrès de la civilisation, le centre, la base, la pierre angulaire de la famille moderne.

Il fallait en Espagne que des habitations destinées à n'avoir avec l'extérieur que les communications absolument indispensables, à ne recevoir la lumière qu'à travers d'épaisses *celosias*, fussent à l'intérieur larges, spacieuses, pour que l'air y circulât, richement sculptées et polychromées, pour que l'esprit pût s'y réjouir.

Portiques des habitations seigneuriales urbaines aux Pays-Bas.

Comme les *Domus Insulæ* du *Vélabre* de la Rome des Césars, nos grands hôtels du XVI[e] et du XVII[e] siècle furent immenses. Rubens, nous le verrons plus loin, ne comprit pas autrement la splendide habitation d'Anvers où il vécut la grande et facile vie de la réussite. Bien des fois, embrassant d'un

long regard le pittoresque portique italo-flamand de l'hôtel de Villegas, rue de Louvain, à Bruxelles, dont la porte entre-bâillée montrait au fond les colonnes doriques des arcades du *Patio*, nous avons été frappé du contraste qu'offrait cette entrée princière avec les murs tout unis, à peine troués d'une haute lucarne sur tout le développement du rez-de-chaussée et les persiennes closes des fenêtres du bel étage. Ces détails caractéristiques reconstituaient spontanément pour nous tout le tableau de la vie domestique si chevaleresque et si naïve, si honnête et si retirée, de nos glorieux ancêtres.

Surintendance générale de l'architecture attribuée à Herrera par Philippe II; ses prédilections classiques.

L'Espagne avait devancé la France et les Pays-Bas dans l'adoption du style nouveau, l'Espagne devait bientôt l'imposer à toute la monarchie de Charles-Quint. Quand Philippe II eut appelé à siéger dans son conseil privé l'architecte Herrera et que les plans de tous les édifices de quelque importance durent subir le *visa* de ce *Surintendant général des bâtiments*, comme l'on dira un siècle plus tard, le style italien des *Cinque-Centistes* conquit le nouveau monde.

Il y a dans ce contrôle souverain d'Herrera, entièrement dévoué aux doctrines classiques, une raison curieuse et peu connue de l'extension singulière du style de la Renaissance aux Pays-Bas peu de temps après l'abdication de Charles-Quint. Si l'on songe à la grande quantité d'églises, de chapelles, de monastères, de palais que fit élever Philippe II en Europe et dans l'Amérique espagnole, on ne peut s'empêcher de considérer Herrera comme un des principaux et des plus actifs propagateurs du style italien de la Renaissance durant la seconde moitié du XVIe siècle.

Par suite de diverses circonstances politiques et dynastiques, l'Espagne ne cessa de se retremper encore sans cesse à la source italienne; nous avons cité ailleurs des noms d'architectes de cette nation qui élevèrent des édifices importants dans la Péninsule ibérique.

A part leurs premiers débuts où s'affichent naïvement les emprunts qu'ils firent à l'Italie et à l'Espagne, les maîtres flamands surent conserver une originalité franchement caractéristique. Ils durent cet enviable privilége, moins à leurs facultés coloristes qu'à leur admirable bon sens dans les rapports qu'ils établirent entre l'usage et la forme artistique instinctive.

Dans les anciennes constructions consulaires de Bruges, les plates-formes

flanquées de tourelles avec ou sans créneaux, qui couvraient les *Steenen* ou grands hôtels des négociants florentins, hanséates, « osterlins, » castillans et génois, dénotent évidemment une influence méridionale. On peut ajouter à ces constructions de type exotique les hôtels de Maële, alias : *Zeven toren*, et de Bouchout dans la même ville.

Le revers du volet représentant Adam, faisant partie de la célèbre *Adoration de l'Agneau mystique* des frères Van Eyck, au Musée de Bruxelles, nous offre en perspective une rue de Gand au XVe siècle. Le premier plan est occupé par un *Steen* ou demeure patricienne, dont la toiture en plate-forme, fournit un piquant contraste avec les gables aigus des maisons voisines. Terrasses espagnoles et Gables flamands.

Déjà sous le règne de Philippe le Bon, et tout en employant les données ogivales, les colonies italiennes de Bruges avaient importé dans la Venise flamande un genre de constructions emprunté à la *Cà doro* de la ville des doges, jalons timides faisant présager par leur masse cubique et l'absence des pignons l'adoption prochaine de l'ordonnance horizontale des ordres gréco-romains dans leurs combinaisons essentielles.

L'artiste, probablement espagnol, qui a élevé les Hôtels des Biscaïens et de Pitthem à Bruges, conserve la toiture en terrasse adoptée sous le beau ciel andalous pour la *Casa Lonja* de Valence. L'architecte présumé flamand qui a construit la Maison des Arbalétriers dans la même ville ne commet pas cette inadvertance climatérique; il connaît l'absolue nécessité de versants rapides pour rejeter la neige et les eaux pluviales amenées par l'aquilon de la mer du Nord. S'il conserve judicieusement à l'édifice le gable aigu du règne de l'ogive, il a encore assez de génie pour assouplir l'ornementation pittoresque de la Renaissance à cette nécessité locale.

Le pignon historié fut l'un des triomphes de l'école flamande pendant la Renaissance; c'est vers ce champ ornemental inconnu aux méridionaux, où l'on ne pourra accuser nos maîtres de vasselage artistique, que convergent de louables efforts pour arriver aux grandioses effets décoratifs. Pignon ou gable ornementé, motif caractéristique indigène.

C'est en songeant qu'il ne peut éviter les gables aigus que l'architecte indigène modifie ses conceptions pour réaliser, s'il a nom Floris ou Vredeman De Vries, de véritables chefs-d'œuvre de goût et d'ingeniosité de parti pris. L'admirable livre d'architecture de ce dernier artiste (nous en parlerons

bientôt), abonde en modèles de ce genre étonnants par l'inattendu et la nouveauté de l'aspect.

Ces ordonnances se virent adoptées en même temps par tous les peuples du Nord; les anglais à Wollaton House, les danois à l'église de Rothskildt près Copenhague, les allemands à la Peller's Haus de Nürnberg, nous ont laissé de beaux spécimens des variations originales des gables historiés et fleuris restés en honneur du XVIe au XVIIIe siècle. L'école née de l'influence de Rubens eut également souci du décor des pignons; témoin les gables de l'hôtel de ville de Leyden, ceux des églises de Hendrick de Keyser, Francquart, Coeberger, du Béguinage de Bruges, spécimen curieux de la dernière période et par-dessus tout les pittoresques amortissements des maisons des Corporations bourgeoises de la Grand'Place à Bruxelles.

Caractères du style plateresco.

Le style *Mudejar* vécut peu de temps : le style « d'orfévrerie » appelé *plateresco* (de *plata,* argent) par les artistes espagnols, se vit appliqué aux Pays-Bas dans les œuvres italo-hispaniques, premiers monuments de la Renaissance. Sous ce vocable de « monument », nous rangeons toute œuvre artistique de l'époque pouvant servir de pièce à l'appui de ce travail et tout particulièrement les fonds d'architecture qui se remarquent aux tableaux, dessins et estampes, les vitraux peints étoffés d'ordonnances architecturales, les sculptures, les meubles et l'ornementation typographique si remarquable de cette période.

Jaroncillos.

Toujours on retrouve la caractéristique colonne fuselée ou fusarolée interrompue par divers motifs à effet ornemental; *Jaroncillos* à bustes en profil de Héros ou de Belles ajustés à l'instar des camées antiques, piédouches supportant de petits génies, culs-de-lampe ajourés, le tout délicatement ouvragé d'acanthes à revers déchiquetés rappelant le chou frisé du XVe siècle. Les corniches très-prononcées en forme d'auvents, les consoles, les modillons, les crêtes et les gargouilles gothiques sont décorées de mille bagatelles charmantes empruntées aux fantaisies de traçoir de l'orfévre repousseur.

Cresteria.

Ajoutons à cela les lambrequins en encorbellement gracieusement historiés de sirènes ou d'amours, les festons, les guirlandes prodiguées judicieusement, les *Cresteria d'afiligranado trabajo,* sculptures à jour, bordant l'intrados des arceaux, glissant sur les arêtes extrêmes des lignes architectu-

rales pour les détacher de la muraille ou les découper en silhouette sur l'azur du ciel ; supposons tout ce merveilleux ensemble doré et polychromé et nous aurons quelque idée des ressources décoratives que présentait aux artistes flamands le canevas offert par l'enchanteresse italienne.

Les grandes basiliques construites par Alberti, Brunellesco, Michel-Ange et Bramante avaient peu de chose à envier, comme ampleur de proportions, aux plus splendides vaisseaux du moyen âge ; les maîtres gothiques qui les avaient admirées en Italie crurent ne pas déroger en les imitant. Quand l'art ogival tomba définitivement, la Renaissance penchait vers sa décadence et les succès de l'église de San Andrea della Valle de Carlo Moderno (1568), et surtout du Gesù (1591) furent tels, que nos maîtres, entraînés d'ailleurs par l'exemple de Rubens, ne crurent mieux faire que de les prendre pour modèle.

A part les causes générales qui amenèrent les artistes flamands à déserter les traditions nationales développées au commencement de ce chapitre, la métaphysique même du style de la Renaissance, tel qu'il apparut d'abord, laissant de côté le charme de la nouveauté, n'était-elle pas faite pour séduire le coloriste qui est au fond et tout peintre, statuaire, architecte ou graveur, né sur le sol fortuné de la Néerlande.

Nous aimons à nous appesantir sur ces causes-là qui sont généreuses et excusables pour nous consoler un peu de ce que la folie de l'individualisme, le désir effréné de succès, l'égoïsme joint à une adulation intéressée, s'abaissant jusqu'à prévenir les capricieuses fantaisies des souverains, aient poussé nos artistes à s'affranchir de la tutelle séculaire inappréciable pour l'art dans sa plus sublime expression où l'architecture tenait les arts mineurs.

Bientôt un motif assez vaguement indiqué dans les œuvres italo-hispa- Les compartiments.
niques va prendre une importance à ce point capitale qu'il deviendra un des traits caractéristiques de notre école. Nous voulons parler de la décoration à compartiments (*compartimenta*). Lacets, caricatures et formes de bijoux (*strapworck, jewelled forms*), genre éminemment original mi-partie composé des cuirs enroulés des maîtres vénitiens et toscans, des œuvres délicates de la joaillerie et des grotesques des artistes romains et napolitains empruntés aux Thermes de Titus, aux Bains de Livie et aux voûtes à médaillons de compartiment, historiés de frises, du tombeau des Fortunatus sur la *Via Latina*.

Ce genre va bientôt trouver la silhouette décorative, cet élément indispensable à tout style nouveau et faire école jusqu'aux « Bérinades » et aux panneaux de Testelin, Claude Gillot et Desrais, brillant de cette *variedad y gallardia del adorno,* terme approprié aux sculptures d'Alonso Berruguete et Enrique de Egas et qui convient si justement aux brillantes fantaisies des frères De Vriendt et de Vredeman De Vries.

Éléments des arabesques flamandes.

Ces compositions de nos flamands ont un air plutôt pompeïen que raphaélesque. Les porte-à-faux les plus injustifiables, un bâtis aussi inconsistant que les brindilles légères qui étoffent les fonds, leur enlèvent toute possibilité d'exécution matérielle autrement que par le pinceau. Ce sont des édicules aux colonnes fuselées, dont la couverture est une sorte de *Gonnelletta* aux capricieuses taillades lambrequinées, auxquels servent de pendant les berceaux, des cabinets de verdure, étoffés de graminées fantaisistes ou serpentent les tiges menues de feuillages grimpants ou volubiles. Rendus à la façon des nielles, ces pavillons abritent une ménagerie étrange de massifs colombides aux becs spatulés, aux profils risiblement grotesques, *Dronten* ou *Wallickvogels,* race disparue de nos jours à l'égal des ptérodactyles, qui posa une dernière fois encore devant Roelandt Savery. Hiboux, geais, pies, cigognes, ibis, cormorans; reptiles, crapauds à ailes de chauve-souris; hyppocampes, pistrix, dauphins; crabes, langoustes, écrevisses; papillons, scarabées et libellules y perchent, volent, rampent, nagent et bourdonnent dans une indescriptible rodomontade.

La mosaïque du musée de Darmstadt, fantaisie fiévreuse d'un gypsoplaste romain semble offrir la synthèse de cette Faune imaginaire. Cerfs ailés, pégases, hippocentaures, lions et licornes entraînent une infernale *Gim crown* aiguillonnés par des corybantes, des curètes et des cupidons. Leurs groupes enchevêtrés s'agitent, enlacés aux guirlandes légères et aux vrilles volutées à plaisir. Sous des tonnelles où l'art, aujourd'hui perdu, du « treillageur » semble avoir épuisé les combinaisons de ses résilles, des Arimaspi revêtus de dalmatiques flottantes se défendent à l'aide d'une sorte de *lituus* ou bâton augural contre des griffons à triple queue en sautoir. Des « hommes et femmes sylvestres » tantôt nus et velus, tantôt portant des braies ou anaxarides, s'escriment avec des micromegas aux « guernons » goailleusement

tordus en accolade. Coiffés à la Montezuma de « plumars d'austruche » ou d'*infulæ* ou mitres, leurs *vittæ* ou bandelettes retombent en se joignant comme la mentonnière d'un chapeau de cardinal. Des trophées d'armes, d'ustensiles, d'instruments musicaux ou aratoires, des thyrses aux pampres touffus s'y voient mêlés à la classique lanterne de Diogène, le bucrane au protome du bœuf Apocalyptique, le phallus gnostique des *Vrije Metzelaaren* au blason d'azur chargé de trois écus d'argent de la Sint-Lucasgilde.

L'élément qui sert à tout amalgamer, le réseau d'applique de cette dentelle, c'est le *strapworck*, ce sont les *jewelled forms*, termes caractéristiques attribués avec bonheur par les anglais aux motifs italo-flamands de l'*Elizabethan style* dont les bossages même, comme à l'Heriot's Hospital à Édimbourg, ressemblent aux barbes de guipure d'une *golille* empesée.

Avec ce faisceau d'éléments invraisemblables, les maîtres flamands savaient donner à leurs *compartimenta* une originalité de silhouette, un cachet, une énergie dont le recueil de douze planches de Vredeman intitulé : *Grottesco in diversche manieren zeer chierlijck bequaem en oirboorlijc voor schilders, glaesschrijuers, beeldsnijders en al die de chierlijke ornamenten der antiquen beminnen*, peut donner une juste idée.

Né du lambrequin héraldique, dont le style ogival sut faire un appoint décoratif de premier ordre, le cartouche fut d'abord en bois, puis en cuir taillé et roulé. Longtemps embryonnaire, il se vit développer avec une sorte d'émulation fébrile à Venise, qui, dans ses rapports avec le Levant, joua un rôle considérable dans l'introduction de l'arabesque. Les diverses écoles de la Renaissance comptèrent toutes en ce genre des variations typiques sur un thème constant. Il faut une subtilité peu commune pour distinguer à leur déchiqueture extrême et à leurs profonds enroulements volutés les cartouches ou cuirs italiens de l'époque primordiale de la Renaissance.

Cartouches ou Cuirs.

A mesure qu'on avance vers le XVIIIe siècle, cette distinction tend à s'effacer de plus en plus et les cartouches de Mitelli, Bernardus Castellus, Jean-Christophe Feinlein, Rubens, Francquart, Crispin de Pas, Faid'herbe, Abraham Bosse et Gibbs, si l'on veut faire abstraction du rendu pour ne s'attacher qu'aux formes constitutives, sont d'une identité de motifs qui rendrait la confusion inévitable si l'on n'était guidé par des éléments accessoires d'appréciation.

Compartiments. Il n'en est pas de même des *compartimenta* dont la présence dans une œuvre du XVI siècle suffit pour faire connaître l'origine flamande ou l'indiscutable vasselage d'école du maître qui l'a imaginée.

Diagrammes. Nos artistes tirèrent encore d'autres éléments originaux d'une variété de champs ou méplats décorés de moulures de peu de relief dont les dispositions géométriques ont été probablement inspirées par le diagramme compliqué des entrelacs du style *Mudejar*. Ce cachet particulier aux œuvres anversoises peut donc être rapporté à l'influence hispanique.

Caricatures. Comme dernier trait d'originalité, disons qu'à tous ces éléments divers, arabesques, cuirs, compartiments diagrammes, se mêlent les tendances satyriques de la race thioise, sensuelle, frondeuse et parfois triviale. Les caricatures, les monstres fantastiques, à intentions lascives ou mordantes, émaillent inévitablement les silhouettes si fièrement et si pittoresquement découpées des *compartimenta*.

Nous avons remarqué ces réveillons railleurs chez Corneille Floris et Pierre Verhaecht, les calligraphes humoristiques des lettrines du livre des *Liggeren* de la *S*t*-Lucasgilde,* d'Anvers, et chez leurs contemporains et émules De Vries, Bos, de Myricinis et Clément Perret. Les *compartimenta* devinrent souvent pour nos artistes ce que les *Schimptooneelen* et les *Hekelspelen* furent pour nos *Rederijkers;* moines et gueux, ribaudes et chanoinesses, inquisiteurs espagnols et mignons français, s'y virent tour à tour persifflés, parfois de la façon la plus bizarre et la plus inattendue.

Pour clôturer cet essai sur la métaphysique du style hispano-flamand de la Renaissance, nous ajouterons une remarque de capitale importance, au point de vue de l'esthétique et de la philosophie.

L'antiquité gréco-romaine condamna constamment le spécialisme dans les arts libéraux. Un cycle très-étendu de connaissances accessoires était exigé pour établir efficacement toute réputation artistique.

Les écrits de Vitruve, architecte et ingénieur militaire du siècle d'Auguste, révèlent une éducation libérale et une instruction complète. Gitidas le spartiate, après avoir élevé un temple à Pallas Athéné et fondu la statue de la déesse en toreuticien consommé, chanta à sa louange un hymne dont il avait composé les vers. Philon, au dire de Valère-Maxime, après avoir

terminé l'Arsenal d'Athènes, rendit compte de son œuvre *coram populo* avec un tel bonheur d'élocution qu'il s'acquit pour toujours un renom distingué d'éloquence. Une table de marbre de Pompeïa, relevée par Grüter, désigne comme *Pictor idem et architectus* l'affranchi d'Arrius Diomède qui traça les plans de son élégante villa. Tout le monde sait, enfin, que Phidias et Callimaque étaient à la fois architectes, statuaires, peintres et ciseleurs.

A la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle, l'architecture n'était point aux Pays-Bas une profession exclusive; elle comportait d'ordinaire la connaissance des arts mineurs, peinture, sculpture et bien souvent gravure. C'est à cet ensemble de connaissances presque inconnu de nos jours que, furent redevables de leur supériorité Lancelot Blondeel, Quinten Massys, Lambert Lombard, Pierre Coeck, Jehan Gossaert dit de Mabuse, van Orley, van Coxcyen, Dirck van Staar, Floris, De Vries, et un siècle plus tard Rubens, Faid'herbe, Francquart, Coeberger et Quellyn.

Aptitudes des vieux maîtres pour toutes les branches, cause de la splendeur de l'art.

A ces grandes individualités de notre école flamande aucune partie des beaux-arts n'échappait et ne demeurait lettre morte; ajoutons que le plus souvent l'artiste était doublé d'un lettré, d'un numismate ou d'un antiquaire.

Jadis, les maîtres auraient cru déroger en se bornant à la spécialité, pour lors si multiple, de la peinture d'histoire et cherchaient par de viriles études et une application constante à se montrer à l'occasion sculpteurs et architectes de génie.

On comprend, après cela, de quelle force et de quelle vitalité devait être appelée à faire preuve une école où les différentes manifestations graphiques ou plastiques que peut revêtir la pensée idéale étaient également familières à ses adeptes; où le peintre échangeait sa palette pour un compas, où l'architecte se saisissait de l'ébauchoir et le statuaire ne délaissait le marbre que pour prendre le pinceau.

C'est le spécialisme qui est la cause fondamentale de l'infériorité de l'art moderne en regard des grandes œuvres enfantées pendant les XVIe et XVIIe siècles.

Influence désastreuse du spécialisme dans l'art.

Tous les maîtres immortels du pontificat de Léon X exerçaient à la fois, avec succès, plusieurs branches des beaux-arts. Ce cycle puissant de connaissances était en leurs mains comme un faisceau indissoluble; leur indomptable énergie était secondée à souhait par l'appoint de ces talents groupés.

Ils atteignirent sans effort des sommets qui, jusqu'à ce jour, sont demeurés inaccessibles aux spécialistes modernes.

Les œuvres des artistes du XVI[e] et du XVII[e] siècle comportent toutes un je ne sais quoi de généreux qui vise l'âme directement, la captive, nous met en communication avec le maître et nous prend pour ainsi dire par la main pour nous montrer réalisée la fin suprême d'une véritable œuvre d'art : le charme moral uni à l'intérêt psychologique.

Le métier a envahi de notre temps la colline sacrée, par suite de la division infinitésimale des genres, la médiocrité est devenue endémique. Pareille à un torrent de scories et de lave, l'indigence des esprits a stérilisé les côteaux fameux dont le pressoir tirait chaque automne mille amphores du plus exquis Falerne. L'art reflète inexorablement la vie générale d'un siècle, sous le linceuil du spécialisme il disparaîtra tout à fait avec la première catastrophe qui bouleversera l'Europe; tel, en l'an 79 le Vésuve ensevelit dans une chape de tuf commun les bronzes et les marbres d'Hérakleïa.

CHAPITRE III.

Apparition et développement du style de la Renaissance aux Pays-Bas; XV[e] et XVI[e] siècles. — Période hispano-italienne.

A part un petit nombre d'œuvres bâties dont nous parlerons plus loin, les premières applications des motifs du style de la Renaissance, introduites aux Pays-Bas, doivent s'étudier sur les fonds d'architecture et les accessoires somptuaires dont nos peintres au retour du pèlerinage ultramontain enrichissaient leurs tableaux avec une ostentation naïve.

Premières applications du style Renaissance. Fonds d'architecture étoffant les tableaux.

Les maîtres italiens et flamands se connaissaient et s'estimaient. Giovan Santi, le père de Raphaël, connut Van Eyck; il le cite avec enthousiasme et admiration, et l'appelle dans sa chronique rimée « le grand Joannes. » Antonello de Messine, au dire de Tomaso Puccini, avait vu à la cour d'Alphonse I[er], roi de Naples, un panneau de Jehan de Heick, « painctre et varlet de chambre » de Philippe le Bon.

Épris d'admiration à la vue de cette œuvre d'un aspect inattendu, curieux de connaître le secret de la brillante agathisation de cette peinture, il entreprit le « loingtain voïaige » de Flandre, devint disciple de Van Eyck et réussit à obtenir communication du magique secret qui le rendit quelque temps sans rival en Italie.

Durant son séjour prolongé aux Pays-Bas, les descriptions et les récits de l'ardent sicilien, qui contribua si efficacement à révéler l'art flamand aux maîtres de la Péninsule, durent transporter les peintres de l'école brugeoise. Facius, en rapportant l'enthousiasme que Rogier van der Weyden excita au delà des Alpes, nous apprend que déjà à l'époque dont nous parlons nos artistes allaient fréquemment « es Italles Romme et aultres yticulx » pour y étudier la nature et l'art.

Confraternite et *Sodalizi* des cités italiennes, accueillaient avec distinction ces étrangers et leur commandaient des tableaux qu'elles payaient généreusement. Les frères du Saint Sacrement d'Urbain donnèrent à maître Jehan de Gand deux cent cinquante florins d'or pour le tableau du maître-autel de leur couvent. Nos grands artistes, depuis maître Jehan de Gand jusqu'à Rubens, Van Dyck et Du Quesnoy, s'ils allèrent y ravir une étincelle du feu sacré, dotèrent tous le sol italien des prémices de leur génie.

Sans recourir aux célèbres collections européennes, le Musée d'Anvers, celui de Bruxelles et la plupart de nos principales églises de Belgique, en dépit des vols commis par les Français en 1793, sont encore assez riches en tableaux de la fin du XVe siècle et de la première moitié du XVIe pour offrir des documents d'une grande valeur au point de vue des premières applications des motifs architecturaux de la Renaissance.

Pour l'architecture peinte, le type des premiers essais de nos artistes est franchement italien sans aucun mélange de tendances quelconques. Au début, les maîtres flamands n'étaient pas assez familiarisés avec le nouveau style pour oser y introduire cette originalité, ce cachet personnel et cette inspiration autochthone qui, dès qu'ils s'en furent assimilé les éléments et les types, nous fait distinguer si facilement les pastiches italiens de notre école de ceux des artistes espagnols, français et allemands.

Bernard van Orley, Quinten Massys, Lucas de Leyde, Jehan Gossaert dit de Mabuse, Lancelot Blondeel, Dirck van Staar, Jehan Swart et Michel van Coxcyen furent parmi tous nos artistes ceux qui sacrifièrent les premiers à la divinité nouvelle.

Bernard van Orley, élève de Raphaël, chargé par ce maître illustre de l'honorable mission de surveiller aux Pays-Bas le tissage des tapisseries de la chapelle Sixtine ouvrées en laine, or et soie d'après les cartons du peintre des Loges, fut un des plus ardents à enrichir ses ordonnances de colonnes fuselées coupées de médaillons à effigies d'empereurs romains, de pilastres, de frises, de prédelles historiées de bas-reliefs, compositions directement inspirées des *ornamenti groteschi*, l'une des plus gracieuses interprétations de la verve des anciens par le génie de la Renaissance.

Le peintre bruxellois se complut non-seulement à copier les charmants

caprices de l'ornementation architecturale italienne, il introduisit encore dans ses tableaux les représentations de meubles et d'accessoires somptuaires traités avec un goût exquis, comme, par exemple, l'encadrement du miroir qui étoffe le fond du panneau « Vénus et l'Amour » (n° 645) au Musée de Berlin. Les débris pittoresques des monuments fameux des bords du Tibre plaisaient particulièrement à nos flamands; on retrouve souvent ces ruines dans leurs fabriques. Jean Mostaert, l'un des peintres de la tante de Charles-Quint, qui, par admiration pour son talent, l'avait créé gentilhomme, affectait à cet égard une prédilection particulière.

Le « Genre grotesque » a joué un si grand rôle dans l'art du *Cinquecento*, il caractérise si bien par ses nuances de composition, non-seulement la nationalité, mais encore les tendances particulières des maîtres des diverses écoles, qu'il nous semble indispensable d'en faire ici une étude synthétique qui serve à la fois à expliquer les bases de notre *criterium* et à justifier les distinctions délicates, pouvant paraître de prime abord entachées de subtilité, que nous invoquerons bientôt en analysant les productions de nos artistes en style Renaissance. Les *Groteschi.*

On sait que Ludius, peintre romain cité par Pline, exécuta le premier, du temps d'Auguste, cette espèce de peinture qui excitait au plus haut point l'animadversion de Vitruve. Si l'on en juge par les panneaux à fresque exhumés des ruines d'Herculanum et de Pompeïa, colonies helléniques, ce genre ne fut pas inconnu au beau temps de l'art grec.

La renommée de ces fantaisies dont on connaissait des fragments avait déjà commencé au XVe siècle; le dominicain Francesco Colonna, au chapitre X de son *Hypnerotomachia*, écrit en 1467, faisant la description du palais, où la reine des nymphes donne audience à Poliphile, — sujet traité par Le Sueur, — dit que « les murailles étaient décorées d'arabesques com- » posées de rinceaux de feuillage, de fleurs et d'oiseaux. » Les artistes de l'époque primordiale de la Renaissance pratiquaient donc le « grotesque ou rustique, » mais le genre ne joua que plus tard dans l'architecture et la décoration le rôle important qu'il conserva jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Sous le pontificat de Léon X, on découvrit parmi les ruines imposantes des Thermes de Titus, quelques chambres peintes de petites figures et de

rinceaux dont les idées étaient si heureuses, si variées, si fertiles et si bien raisonnées qu'elles fixèrent l'attention de tous les artistes. Ces chambres étaient sous terre, couvertes soit des débris d'autres monuments ruinés, soit enfouies par l'exhaussement séculaire du sol; on les considéra donc au début comme des souterrains ou grottes et le genre fut appelé *Grotesco* en souvenir des lieux où il fut découvert; les allemands nommèrent ces peintures *Rafaellesche* du nom de l'artiste génial qui les fondit dans sa manière.

Plusieurs parties du Vatican, entre autres les *Loggia,* qui bordent la cour de Saint-Damase, étaient restées imparfaites par la mort de Bramante. Léon X chargea Raphaël de les terminer. Aidé de Jean d'Udine, de Jules Romain, de Perino del Vaga, de Polidore de Caravage, de Jean François de Bologne, de Pelegrino de Modène et d'autres élèves, il entreprit de décorer les quatorze pilastres.

Tout le monde connaît, au moins par les nombreuses estampes qui en existent, les arabesques et les stucs du Vatican.

Les travaux de Raphaël furent couronnés du plus heureux succès; le genre qu'il avait adopté devint universel, se maintint prépondérant jusqu'à l'époque de Louis XVI, résista à l'influence dissolvante de l'art pastiche du temps de Bonaparte, inspira des milliers de maîtres, fournit à l'art de la Renaissance une source inépuisable d'applications dont le bon goût et la richesse seront toujours admirées, et se voit encore cultivé avec honneur de notre temps.

Depuis Raphaël, Nicoletto de Modène, Énée Vico, Augustin Vénitien, Andrea di Cosimo, qui décora la *Casa de la Via Maggio* à Florence; Bernardo Pocetti, dont l'incomparable verve couvrit de compositions grotesques la *Casa di Borgo S. Croce* et le *Palazzo Ramirez di Moltano* dans la même ville; Polidore de Caravage qui peignit la façade du palais de la *Maschera* d'Oro et Matuino auquel on doit les *sgraffiti* de la maison à boutiques *Via San Lucia* à Rome; jusqu'au recueil publié en 1789 à Florence par Carlo Lasinio, édité chez N. Pagni et G. Bardi; l'arabesque italienne, — même aux jours de décadence où elle tomba dans les fantasmagories qui décorent les majoliques du style *Pellame,* — conserva un type distinct, facilement reconnaissable, essentiellement national.

Éléments raphaëlesques

Les *Groteschi* sont avant tout, pensés, raisonnés, symboliques. C'est un

distique d'Ovide, un rébus, un hiéroglyphe charmant dont l'artiste laisse l'interprétation à la sagacité du spectateur versé dans la connaissance de la mythologie et des poëtes. Polymnie la camène et Églé la grâce s'enlacent aux rinceaux de fucus versicolore et d'algues verdoyantes à réveillons de corail, sous lesquels se tapissent cauteleusement la sirène Thelxiépie et sa sœur l'harmonieuse Molpo. Jeunes satyres et vieux silènes, toute la troupe dansante des ægipans, ondule enlacée aux nymphes uraniennes ou épigées. Les ikthuocentaures lutinent les limnandes et les potamides; les tritons de Glaucus servent de monture aux océanides et aux naïades. De souples anguipèdes surprennent en rampant sous les grottes classiques de Tempé, les corycides et les hamadryades endormies. Panisques, faunisques et sylvains, au son du cistre et au crépitement des crotales, mènent les pétulants ébats des oréades et des napées. Chiron le centaure poursuit sans l'atteindre Philyre, la femme cavale aimée de Neptune, tandis qu'un groupe de vaillantes amazones glissent leurs bras blancs dans les énarmes du pelte et, brandissant le javelot, s'apprêtent à suivre au combat la reine Penthesilée.

La gracieuse arabesque, pour varier l'enchantement de nos yeux par le piquant contraste de l'impression tragique, devient parfois farouche et funèbre. Des minéides, chauves-souris au visage de vierge, étendent leurs ailes noires sur les perspectives d'édicules d'argent aux colonnettes fuselées, graciles supports d'une aérienne coupole d'azur. Sambithée la sybille interroge d'un œil inquiet Lachésis la parque. Les redoutables Phorcides, Ényo la grée et Méduse la gorgone, hagardes, échevelées, forment pendant à Mégère la furie et à Sthénélée la danaïde.

Parfois des scènes dramatiques viennent aussi peupler cet empire aérien de l'imagination.

La mort d'Adonis, l'abandon d'Ariane, le sacrifice d'Iphigénie, semblent solliciter un mouvement de pitié. Médée prête à sacrifier ses enfants, Dircé attachée au taureau par les fils d'Antiope, appellent une fugitive excitation d'horreur au milieu de la satisfaction sereine et des images de plaisir. L'ébranlement éprouvé par l'âme n'en est cependant ni durable, ni pénible, car tous ces personnages, marqués du sceau fatal, conservent physiquement une suprême beauté plastique qui suffit pour les amalgamer et les fondre dans un milieu où s'épanouit la gaieté ou déborde une vie surnaturelle.

Les dieux infernaux et la note triste ont parfois élargi la série des thèmes féconds de l'arabesque, mais remarquons avec quel soin discret les disciples de l'*Urbinate* leur opposent d'instinct une allégorie consolante. S'ils peignent les Euménides, ils placent à côté l'image de l'Espérance sous la forme d'une jeune et robuste nourrice, allaitant, le sourire aux lèvres, de séduisantes petites Chimères.

Les *Groteschi* offraient la nouveauté essentielle, d'avoir changé en une allégorie gracieuse et intelligible, en un symbolisme éloquent, ce qui n'avait été qu'âpre et violente satire chez les maîtres gothiques; fantaisie extravagante et délire fiévreux chez les Orientaux.

On reconnaît à coup sûr l'origine italienne d'une arabesque à la sobriété des remplissages, à la suprême élégance du galbe des rinceaux, au choix de formes des membres d'architecture étoffant l'ornementation et à la prédominance des sujets « composés » pour les groupes pittoresques et décoratifs.

Arabesque espagnole.

L'arabesque hispanique procède à la fois de l'entrelacs *Mudejar* de Pennamor et du lambrequin déchiqueté de Annequin de Egas. L'artiste espagnol couvre des surfaces entières de rinceaux à double trait exfoliés d'acanthe et d'ornements à base végétale; toujours très-sobre de figures qu'il tire du Proto-Évangile et de la Démonologie plutôt que de les emprunter à la Bible ou à la Fable gréco-romaine, il ne donne aucune signification symbolique aux stryges, goules, hancas, lémures, cidipes, iopodes, manicoras, guivres, lamies, crapauds et diablotins qu'il mêle au lacis de ses rêveries. Jamais, au reste, la figure dans le canevas plateresque ne se hausse au delà d'une monotone personnification individuelle.

Aux Pays-Bas et en Allemagne, à part les voûtes de l'église de Bastogne peintes à fresque, en 1536, par Jan Killyn et qui forment un mélange à la fois gracieux et symbolique de fleurs, d'oiseaux et de scènes de l'Ancien Testament; l'arabesque de la *Frührenaissance* se rattache au type espagnol. Par contre les peintures à fresque de la voûte et les dessins des vitraux de Saint-Jacques à Liége, semblent particulièrement inspirés de Dürer et de l'École de Nürenberg, ce qui s'explique par le nombre de princes bavarois qui occupèrent le siége épiscopal de St-Lambert. Nous montrerons

bientôt que la plupart des panneaux du Portail de la Chambre échevinale d'Audenarde, florentins par la manière et le faire artistique, s'éloignent complétement du style de la cheminée du Franc de Bruges que nous rapportons comme travail au genre *Plateresco* de l'école de Berruguete, de Becerra ou de Velasco Salmeron.

Les *Cleerscrivers,* nommés aussi *huusscrivers,* qui étaient des peintres décorateurs, adoptèrent les premiers le genre arabesque. Joachim von Sandrart nous apprend qu'elles servirent dès l'abord pour les compositions à fresque et à la détrempe : « Laubiwerk und Grotescen in fresco, dann er » zu allen fártig war. »

Dans les œuvres appartenant à l'époque de transition qui vit appliquer les formes de la première Renaissance dans notre pays comme aux stalles de Ste-Gertrude à Nivelles, et à celles des églises de Brou et de Hoogstraeten, les feuillages procèdent directement des lambrequins du style flamboyant. Des rinceaux partent d'une tige-mère, s'épanouissent, se couvrent de nombreux bourgeons et s'étoffent d'une végétation luxuriante de touffes bizarres à retroussis déchiquetés et refendus. Les peintures de la voûte de la chapelle de Bourgogne à Anvers attribuées à Quinten Massys ainsi que la riche architecture des tableaux de Gossaert *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien* au Musée de Bruxelles et *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge* à St-Veit à Prague présentent sous ce rapport une synthèse complète.

Un remarquable échantillon du rinceau lambrequiné gothique passant à l'arabesque, se voit dans le fameux tableau de van Orley au Musée de Bruxelles *Les épreuves de la patience de Job*; il y a dans les accessoires décoratifs de cette composition une lutte des plus intéressantes à étudier entre les idées italiennes du peintre et la force de l'habitude du traditionnel coup de crayon de l'ornemaniste.

Tant que dura l'influence plateresque, les *Groteschi* flamands conservèrent le type sacramentel dont l'entourage de la Madone de Mabuse au Musée de Madrid offre un spécimen complet. A peine, çà et là, un personnage, un buste impérial en camée, une chimère, un triton, un petit génie viennent occuper quelque point brillant.

Quoi qu'il en soit, cette ornementation svelte et déliée, capricieuse enfié-

vrée et bizarre, fut dès le début goûtée par nos peintres qui se plurent à semer partout dans leurs œuvres ces élégantes et capricieuses fleurs.

Ce fut cette difficulté d'assimilation plus apparente que réelle qui prépara l'originalité de notre école. On voit poindre et bientôt s'affirmer l'arabesque flamande vers le milieu du XVI[e] siècle; sous l'impulsion des Coeck, des Floris et des Vredeman, elle trouve finalement sa voie décorative dans les motifs à compartiments appliqués à la fois à la fresque murale, aux bas-reliefs de bois, marbre ou métal et aux tapisseries de haute-lisse.

Les compositions compartimentées furent de même bien accueillies des enlumineurs (*cleerscrivers*) et des peintres. Mis à la mode à la cour de Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, dont van Orley et Mostaert étaient peintres en titre; grâce à cet auguste suffrage, les *arabeschi* et les rinceaux eurent définitivement droit de cité. Ils rampèrent le long des pages du psautier, du roman de chevalerie ou du *liber amicorum*, décorèrent les vitraux peints, égayèrent de leurs gracieux caprices les meubles et les *arazzi*.

L'étude métaphysique de l'art de la Renaissance aux Pays-Bas développée au chapitre qui précède[1], nous a permis d'offrir la synthèse complète de l'arabesque flamande aux jours de splendeur de la *Sint-Lucas gilde* anversoise.

Vitraux peints.

Nous l'avons déjà dit, ce fut grâce à l'inclination particulière de Marguerite d'Autriche pour le luxe italien que s'introduisirent une foule de petits meubles et d'objets d'art curieux par la nouveauté de leurs formes, la valeur du travail et la rareté de la matière.

A aucune époque on n'exécuta plus de vitraux que sous la régence de la fille de Maximilien qui affectionnait spécialement cette branche de l'art. A chaque feuillet des archives des comptes de dépense de sa maison on voit porter des sommes relativement considérables pour faire peindre des verrières. Cette propension de Marguerite dut contribuer puissamment à vulgariser chez nous le style de la Renaissance.

L'architecture italienne avait d'abord étalé ses grâces mondaines et captivé l'attention et la prédilection des artistes et des grands seigneurs en se mariant aux meilleures productions des maîtres de notre ancienne école flamande. Bientôt elle dut trouver mesquin le champ restreint du tableau de chevalet et voulut dérouler ses portiques immenses, presque en grandeur naturelle

à travers les meneaux de nos grandes verrières. Peu à peu les fidèles s'habituèrent à en admirer les lignes synthétiques et la majestueuse ordonnance; l'art italien, en cette conjoncture, dut au peintre verrier un puissant appoint de vulgarisation. La célèbre Tribune de la famille Gruuthuyse en l'église de Notre-Dame à Bruges est conçue en style ogival flamboyant, tandis que la remarquable verrière dont elle fut ornée en 1552 appartient au style primordial de la Renaissance. L'église de Notre-Dame au Sablon à Bruxelles, l'église d'Hoogstraeten dans la Campine virent placer de splendides verrières de style italien; celles de la chapelle de Scheut, de l'église d'Alsemberg, des églises de Rouge-Cloître et des Frères mineurs et principalement du chœur et des transsepts de l'église Ste-Gudule à Bruxelles, furent des dons de la munificence et de la libéralité de notre régente.

Des sept vitraux primitivement placés dans le chœur du Saint-Sacrement à l'église Ste-Gudule bâti par Keldermans et van Wyenhove, deux maîtres qui professaient encore les vieilles traditions de l'école ogivale, quatre seulement existent de nos jours, les autres ont été détruits pendant l'occupation française. On possède toutefois aux archives du royaume de Belgique un dessin du XVIIe siècle de la verrière donnée par Charles V en 1542 et qui occupait la fenêtre au-dessus de l'autel du chœur. Ce dessin a été découvert dans les papiers de l'ancien Conseil souverain du Brabant. Le savant et infatigable M. Pinchart a retrouvé naguère et fait graver un autre curieux dessin du plus beau style Renaissance de l'un des vitraux de la chapelle de Scheut lez-Bruxelles.

Les comptes de la Fabrique de l'église Ste-Gudule nous apprennent que les vitraux du chœur furent peints par Jan Haeck d'Anvers, *meester glaesemaeker,* et Pelgrim Reesen sur les dessins de *Barent van Brussel* (Bernard van Orley) qui composa en outre, en 1538, les cartons des deux splendides verrières du transsept.

Remarquons toutefois que le peintre de Marguerite d'Autriche, surpris par la mort, ne fournit que trois des sept cartons nécessaires aux fenêtres du chœur du Saint-Sacrement de Miracle. Les mêmes comptes de Fabrique nous apprennent que cette administration acheta du peintre Gérard Willems un carton pour la « fenêtre du roi de Portugal » que Bernard lui avait légué

et que Jérôme van Orley, fils de Bernard, céda à la Fabrique quelques esquisses tracées par son père en vue des travaux. Ce fut Michel van Coxyen qui acheva les cartons.

Dès lors, sur toute l'étendue de l'Europe le style de la Renaissance produit avec ostentation dans le vitrail les plus séduisantes ressources décoratives que lui fournit son esthétique. A Bruxelles, c'est van Orley, van Coxyen, Nicolas Rombouts, Jean Ofhuys; à Anvers, Arnold van Ort qui exécute en 1536 le vitrail de la chapelle de la Vierge en l'église de Notre-Dame; à Liége, Jean Nivar et Nicolas Pironnet; à Séville, Micer Christobal (1504), Juan Vivan, Bernardino de Galandia, Arnold de Vergara et Arnold de Flandre (1525); en Allemagne, Antoine de Worms et Albert Dürer; en France, Jean Cousin, l'auteur des vitraux de la Ste-Chapelle de Vincennes, Robert Pinaigrier et ses fils Jean, Nicolas et Louis.

Van Orley (1488-1541). C'est principalement dans ses compositions de vitraux que nous pouvons apprécier van Orley comme architecte. Franchement italien par la masse de ses superbes ordonnances, il n'a pas su se soustraire complétement aux tendances indigènes des ornemanistes de son temps. Le maître bruxellois emploie avec une sorte de prédilection dans les deux grandes verrières du transsept de Ste-Gudule les *cresteria* et les légers festons d'orfévrerie du style *Plateresco.* On ne saurait imaginer quelque chose de plus délicat, de plus gracieux et de mieux agencé que le motif « repercé » qui chantourne les arêtes extrêmes de l'intrados de la voûte en berceau des grands arcs sous lesquels sont agenouillés les personnages de ces célèbres vitraux.

En général, dans les compositions de van Orley les détails hispano-flamands se rapprochent des types de prédilection de Blondeel et des colonnes fuselées du portail de van der Schelde.

Après s'être montrée dans la verrière, l'architecture de la Renaissance va tenter un pas de plus. Nul n'ose encore élever en pierre et en marbre des portiques, des dômes, des campaniles comme ceux de nos grandes constructions Loyolites de l'époque Rubens; mais les fêtes et les réjouissances populaires provoqueront bientôt de grands étalages de démonstrations extérieures. L'art du peintre et de l'architecte décorateur va, aux *Blyden Inkomsten* ou intronisations de souverains, improviser des édifices éphémères en bois et

en toile peinte et dorée qui familiariseront la noblesse et la bourgeoisie des Pays-Bas avec les ordres de Vitruve et leurs applications ingénieuses trouvées par les architectes italiens du siècle de Léon X.

L'introduction des formes de l'architecture italienne, opérée par nos peintres, peut se résumer en quatre étapes, qui élargissent successivement le champ d'action propagatrice.

LE TABLEAU DE CHEVALET, ÉTOFFÉ D'ARCHITECTURE DE PETITE DIMENSION.

LES ORDONNANCES DES VITRAUX ET DES TAPISSERIES SUR UNE ÉCHELLE PLUS GRANDE.

L'ARCHITECTURE EN TROMPE-L'OEIL DES DÉCORS, GRANDEUR NATURE.

L'ARCHITECTURE BATIE.

Jehan Gossaert dit de Mabuse. 1470-1552

Après Bernard van Orley, celui de tous nos artistes qui contribua le plus à la vulgarisation des motifs néo-antiques, fut Jehan Gossaert, mieux connu sous le nom de Maubeuge ou Mabuse. En 1503, il partit pour l'Italie en compagnie de Philippe de Bourgogne, abbé du monastère des Prémontrés de Middelburg; il y put étudier pendant douze ans les grands maîtres de la Péninsule et admirer la Renaissance resplendissant alors de tout son éclat. Rentré dans son pays, il habita successivement Utrecht et Louvain. Dégoûté du service des grands seigneurs, il vint à Anvers et s'y voua tout entier au culte des beaux-arts. Il était très-versé en architecture et en perspective, comme le prouvent ses fonds de fabriques; employa le premier l'ordonnance « à la Phrygienne, » ainsi qu'on désignait alors l'ordre Ionique; ouvrit à Anvers un atelier renommé et eut la gloire de compter parmi ses élèves Lambert Lombard, le peintre-architecte qui, le premier aux Pays-Bas, osa se servir des ordres romains superposés pour une façade d'église.

Le Musée de Bruxelles possède sous le n° 15 un fort beau triptyque de Gossaert : *Jésus chez Simon le Pharisien*. Ce doit être une œuvre de sa jeunesse, car l'architecture de la Renaissance primordiale s'y trouve encore mêlée aux plus vertigineuses fantaisies du gothique flamboyant.

Le Musée de Madrid renferme une délicieuse Madone de notre artiste, encadrée d'une magnifique ordonnance architecturale exécutée dans le goût que

l'artiste dut cultiver en Italie. Ce tableau fut envoyé en cadeau à Philippe II par le magistrat de Louvain en 1558.

La niche d'architecture, qui sert de fond à cette Madone, est de la plus grande distinction et du goût le plus exquis; les pilastres et les frises sont historiés des plus fines et des plus délicates arabesques, mais encore une fois le type de ces ornements se rapproche plus du style *Plateresco* que de celui des loges de Raphaël. La masse est bien italienne et rappelle un étoffage du Solario, mais les broderies sont hispano-flamandes.

Lancelot Blondeel. 1495-1561.

Parlons à présent de Lancelot Blondeel que nous retrouverons plus loin comme architecte. Né à Bruges en 1495 et maçon de son métier, Blondeel, au dire de Dhene, devint successivement architecte, ingénieur et peintre. Le Musée de Bruxelles possède un curieux tableau de cet artiste : *Saint-Pierre, portant la crosse et la tiare papales*, figure richement étoffée d'ornementation architecturale et timbrée à la partie supérieure des armoiries de Charles-Quint. Dans ce tableau, provenant de l'église de Notre-Dame au Sablon à Bruxelles, comme dans ceux que l'on conserve de lui à l'église S[t]-Jacques et à l'Académie de S[t]-Luc à Bruges, l'architecture tient une large place. Les détails hardis de dessin sont très-simples de facture : un fond d'or plein avec de spirituels repiqués noirs, au trait. Le style de ces ornements témoigne d'une grande bizarrerie d'invention; le type procède franchement des dernières arabesques du gothique flamboyant et se rattache au style *Plateresco*. L'architecture sur fond d'or de Blondeel nous fait songer aux étoffages d'Ambrogio Borgognone.

Ces tendances se retrouvent également dans ses conceptions architectoniques exécutées, comme nous le verrons plus loin, dans l'étude approfondie de son chef-d'œuvre, la belle cheminée de la salle du Franc de Bruges.

Excessivement habile à dessiner les plans d'architecture, il les dressait avec science et entente technique. Nommé architecte juré du Franc de Bruges, il dut fournir en cette qualité une foule de compositions et présider à l'érection de plus d'un édifice. La gloire de Blondeel est une de celles qui s'agrandissent avec les découvertes modernes de la paléographie et sur le compte desquelles le temps nous réserve encore d'importantes révélations.

Blondeel mourut à Bruges en 1560 dans sa propriété sise rue du Pont-

Flamand, à l'âge de soixante-cinq ans. Il n'eut de sa femme Catherine Soriers qu'une fille unique qui se maria à Pierre Pourbus. On peut le considérer comme un des pères de la Renaissance néerlandaise qu'il vulgarisa à la fois par ses œuvres de peinture et d'architecture.

N'oublions pas Michel van Coxcyen, élève de van Orley et, comme lui, disciple et admirateur passionné du grand Raphaël, dont il donna le nom à son fils, qui fut aussi « franc maître de St-Luc » et se maria à une Jonghelinck, fille du fameux Jacob, *metaelgieter, beeldhouwer en historie penningsnyder,* du roi Philippe II. Miche van Coxcyen. 1499-1592.

Les dessins des deux vitraux du chœur du St-Sacrement en l'église Sainte-Gudule, qu'il composa après la mort de son maître (dont il acheva les cartons imparfaits) sont de la plus riche architecture. Le Musée de Bruxelles possède plusieurs bons tableaux de van Coxcyen; celui qui porte le n° 163 représente la *Cène,* l'autre, n° 164, venant de l'église de Notre-Dame au Sablon, retrace la *Mort de la Vierge.* Les fonds d'architecture purement italiens de ces tableaux sont remarquables et dignes d'être sérieusement étudiés au point de vue où nous écrivons.

Michel van Coxcyen, qui séjourna longtemps en Italie, épousa Ida van Hasselt, se lia avec Vasari à Rome, et vécut à l'époque où l'architecture de la Renaissance enfantait des chefs-d'œuvre.

Léon X le protégea, et François Ier tenta vainement de l'attirer à Paris; il préférait le séjour de Rome. Après quelques années cependant, atteint de nostalgie, il revint à Malines, y fut inscrit le 11 novembre 1539 dans la confrérie de St-Luc, et devint peintre en titre de Philippe II.

Van Coxcyen, anobli à la sollicitation de Marguerite d'Autriche, portait d'or à la fasce de gueules accompagné en pointe de six billettes de sable au chef cousu de l'empire. Le pouvoir d'enrichir un écusson particulier de l'armoirie du Souverain au XVIe siècle, était un honneur insigne. Nicolas Perrenot, le chancelier père du cardinal Granvelle, dut aussi à Charles-Quint la rare faveur de décorer son modeste blason de l'aigle impériale. Reçu à la cour comme gentilhomme, van Coxcyen ne cessa de peindre, vécut en grand seigneur, tint table ouverte dans son hôtel du *Brul* et mourut presque centenaire à la suite d'un accident en 1592.

Les fabriques de Michel van Coxcyen, peintes à une époque où l'architecture de la Renaissance commençait déjà à être en honneur aux Pays-Bas, sont plus accentuées, plus caractéristiques que celles des autres artistes flamands, ses contemporains. La main du maître se laisse aller à l'inspiration et ne réalise plus une sorte de poncif. Il y a de l'originalité, du type individuel, les compositions architecturales surtout commencent à se distinguer à certains indices des premiers pastiches italiens. On voit poindre déjà, à l'état embryonnaire, le motif national des *compertimenta*, où excellèrent plus tard les frères Floris et Vredeman De Vries, mais dont l'honneur de la première application décorative, vraiment large, revient à Pieter Coecke van Aelst, l'auteur des arcs de triomphe du *Blyden inkomst* de l'Infant Philippe en la ville d'Anvers.

Coecke semble avoir emprunté ces éléments ornementaux au « Livre des impératrices romaines » d'Énée Vico; disons toutefois que les maîtres italiens ne développèrent pas les motifs des *compertimenta*. On retrouve les types rudimentaires du « Livre des Impératrices, » aux emblèmes de Camilli, gravés par Girolamo Porro de Padoue, élève d'Énée Vico, éditées à Venise en 1586, par F. Ziletti, sous le titre de *Imprese illustri de diversi*. Cela est si vrai, que Battista Pittoni emprunta des *compertimenta* du beau temps de l'école Anversoise à la Géographie de Gérard Mercator (1574), pour les encadrements du Livre des Emblèmes de Lodovico Dolce (1583).

Jan Swart, 1469-1535. De pareilles tendances sont encore à noter chez d'autres maîtres d'un rang inférieur. Citons d'abord Jan Swart (1469-1535). Le Musée de Bruxelles possède de cet artiste une *Adoration des Bergers*, dont les détails (certain chapiteau surtout) sont dignes d'attention.

Jan van Hemissem. Jan van Hemissem, qui vivait dans la première moitié du XVIe siècle et a peint un tableau de la *Descente de croix*, au même Musée, dont le volet droit est très-intéressant à étudier.

Jan van Coninxloo Schernier. Jan van Coninxloo Schernier a introduit de très-remarquables fabriques italiennes dans ses deux tableaux : *Descendance apostolique de Sainte-Anne* et *Jésus parmi les docteurs*. Dans la collection de l'État belge, nous avons encore particulièrement remarqué les motifs caractéristiques des fonds de deux volets anonymes où sont représentées des abbesses.

A partir du milieu du XVIe siècle, l'influence italienne fit de rapides progrès dans le clan des peintres flamands. Martin van Veen, qui séjourna trois ans à Rome, contrefaisait habilement le faire matériel de Michel-Ange; la vogue italienne put seule donner du prix à ces pastiches qui, au dire de Joachim von Sandrart, furent très-recherchés. Martin van Veen.

Joos van Wingen de Bruxelles, Martin de Vos, le maître de Wenceslas Cœberger et Stradanus (ce dernier connaissant à fond l'architecture) étoffaient leurs compositions de fabriques italiennes aussi riches que variées. Joos van Wingen, Martin de Vos, Stradanus.

Joachim de Patenier ou Patinir (1490-1548), dans son tableau de la *Vocation de Saint-Mathieu*, a étoffé la scène de colonnades, trophées, dauphins et autres motifs de la Renaissance primordiale. Nous avons rencontré cette peinture de l'artiste dinantais au Musée de Berlin. Joachim Patinir. 1490-1548.

Lambert van Noort (1520-1571), architecte et peintre, fut encore au nombre des artistes qui aidèrent à la propagation du nouveau style. Tous ceux qui ont vu le Musée de Bruxelles se rappelleront le riche Portique d'architecture de son tableau *l'Adoration des Bergers*. Nous y remarquons des villas italiennes dans le style de celles que Palladio mit à la mode, et dont on peut voir encore de si gracieux spécimens sur les bords de la Brenta. Van Noort affecta toujours une prédilection particulière pour « l'ordonnance phrygienne. » Lambert van Noort. 1520-1571.

A la même époque, Liévin de Witte de Gand (1510-1564) se fit une réputation méritée par des tableaux d'histoire, recherchés particulièrement des amateurs à cause des riches compositions d'architecture Renaissance qu'il y introduisait et peignait en connaissance de cause. Liévin de Witte. 1510-1564.

On pourrait composer un magnifique cours de *Style primordial de la Renaissance aux Pays-Bas,* en réunissant les motifs épars prodigués dans les tableaux et les cartons pour les vitraux et les tapisseries de nos peintres de la fin du XVe et des trente premières années du XVIe siècle.

Ces nouveautés architecturales, fort recherchées, étaient encore restreintes aux tableaux, aux tapisseries et aux verrières; la gravure sur cuivre et sur bois va bientôt les populariser dans toutes les acceptions artistiques.

Le cabinet des estampes de Dresde possède une planche fort rare de Dirck van Staar représentant un abbé, en compagnie de petits cupidons,

à genoux devant la Madone sous un charmant portique Renaissance, dont la *cresteria* est du plus riche style plateresque. Cette précieuse gravure porte la date du 3 octobre 1524. Nous sommes en possession d'une autre planche de Dirck van Staar, datée : « juny 1526. » Elle offre l'un des plus gracieux spécimens que nous connaissions de ces colonnes fuselées entrecoupées de *jaroncillos* à camées, historiées de petits génies, avec l'accompagnement obligé de guirlandes et de brindilles *d'afiligranado trabajo.*

Lucas de Leyde. 1494-1533.

Lucas de Leyde, qui, au talent de peintre, joignait celui de graveur, publia plusieurs séries d'arabesques et de compositions décoratives que le *British Museum* possède toutes, et dont on peut voir quelques précieuses épreuves au cabinet des estampes de Bruxelles. Les compositions ornementatives de Lucas de Leyde, tracées sur fonds niellés, rappellent les arabesques typographiques vénitiennes et romaines et se rapprochent véritablement des compositions similaires d'Aldegraever, Hans Holbein et Daniel Hopfer. Toutes sont évidemment inspirées des illustrations des livres sortis des presses Aldines.

D'ordinaire, les compositions architectoniques de Lucas de Leyde se distinguent par un goût et une finesse que n'ont pas celles d'Holbein, généralement surplombées, trapues, alourdies par l'abus de trop plantureux festons à siliques cannelées. Les arabesques de tous les maîtres cités précédemment, procèdent sans exception du style ogival et rentrent dans les données du style *Plateresco.* Quant aux compositions architecturales, le canevas est tantôt italien avec des données flamboyantes comme dans les dessins d'Holbein conservés au Musée de Bâle, tantôt ogival, revêtu de la forme et des détails plastiques du *cinque cento,* comme dans les compositions de Lucas de Leyde, Joost Amman, Daniel Hopfer et plus tard Wendel Dietterlin.

Les premières applications du système décoratif de la Renaissance italienne aux Pays-Bas doivent donc se rechercher dans les peintures, les vitraux, les tapisseries, les sculptures, les meubles, les menus accessoires somptuaires et enfin dans les illustrations calcho et typographiques.

Le caractère ornemental, affecté dans les perspectives architectoniques (motifs de prédilection de nos peintres de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle), devint l'un des plus puissants véhicules des idées néo-

classiques. En effet, si tout le monde comprend un monument auquel la magie du clair-obscur et de la perspective a donné le relief, il faut un degré d'initiation assez prononcé en l'art de bâtir pour savoir lire couramment un dessin géométral, un plan, une coupe. Tout ce qui précède peut donc se condenser dans la proposition suivante :

Avant d'être batie, l'architecture gréco-romaine fut peinte et sculptée aux Pays-Bas.

Palais épiscopal de Liége. François Borset.

Gardons-nous d'oublier les étranges rondes-bosses du Promenoir au palais épiscopal de Liége, taillées, comme on le sait, par François Borset, à la fois architecte et sculpteur, né « en la haultainité du bailliage de Jupille » (il était, paraît-il, du Pont d'Amercœur), et rappelant tout à fait les fûts fantastiques aux allures indiennes des *patios* espagnols.

L'œuvre de Borset, en pur style *mudejar,* mélange indéfinissable d'éléments tudesques, romans et orientaux, fut renommée de son temps. Marguerite de Navarre, qui vit le palais de Liége en 1577, en parle avec admiration dans ses Mémoires : « C'est, » dit la reine, « le palais le plus beau et le » plus commode que l'on puisse voir, ayant les plus belles fontaines et plu- » sieurs jardins et galeries, le tout, tant peint, tant doré et accompagné de » tant de marbre, qu'il n'y a rien de plus magnifique ni de plus délicieux. »

Hôtel consulaire des Biscayens à Bruges.

Les premiers jalons de notre histoire architecturale bâtie, du style Renaissance, n'ont vraisemblablement pas eu pour auteurs des artistes indigènes. L'hôtel consulaire des Biscayens à Bruges, nommé indifféremment au XVIe siècle, *Domus Cantabrica, Aula Cantabrorum et Prætorium Cantabricum,* est le premier exemple connu de l'application au XVe siècle d'un style dérivé de l'antique.

L'année 1494 vit arriver à Bruges les marchands Biscayens. Après avoir obtenu du magistrat la cession de deux maisons situées au coin sud-est de la rue dite *Korte Spynolareye*, ils firent élever l'hôtel que l'on connaît. Type particulier de la Renaissance espagnole de l'époque de Philippe le Beau et de Jeanne de Castille, cet édifice eut évidemment pour architecte un maître de cette nation, comme le couronnement de l'hôtel de Pitthem près de Saint-Sauveur à Bruges (aujourd'hui Palais épiscopal), pourrait faire conjecturer l'influence d'un architecte florentin.

Différentes parties de la façade du *Paraninfo* du collegio mayor de San Ildefonso dans l'*Universidad complutense* de Alcala de Henarès, et principament la fenêtre à larges « falbalas » de la loge supérieure; la *Puerta de Las Grenadas* construite sous Charles-Quint par l'architecte Raphaël Contreras, le restaurateur du palais des Abencerrages; la Porte du vin, qui s'élève insolemment au beau milieu de l'Alhambra, et le *Tocador* ou cabinet de toilette de la reine, également construits sous Charles-Quint; l'entrée de la chapelle servant de sépulture aux rois de Castille, commencée en 1543, d'après les plans d'Alonzo de Covarrubias (gendre d'Enrique de Egas), achevée en 1531-32 par Alvaro Monegro, et dont les sculptures sont de Melchior Salmeron et de Diego de Egas *el hidjo;* finalement la *Puerta de la Capilla de Reyes Nuevos* en la cathédrale de Tolède, et « la *Escalera de la Puerta alta* » en la cathédrale de Burgos, nous offrent les motifs ARCHÉTYPES de cette architecture exotique mise en œuvre à l'hôtel des Biscayens.

Dans l'angle gauche de l'édifice surgissait une tour; on en voyait deux semblables, à la manière des minarets arabes, au *Palacio del conde de Monterey,* charmant canevas de la première Renaissance espagnole encore fidèle au type féodal du château-fort.

Déjà, plus haut, nous avons fait ressortir le cachet méridional du système de toiture de l'hôtel des Biscayens, rendu encore plus caractéristique par la faible saillie des moulures formant corniches ou chéneaux. D'après la gravure de Sanderus, un escalier de plusieurs marches conduisait à une première « Entrée » ornée de deux statues de grandeur naturelle. On traversait ensuite une avant-cour, et on arrivait enfin à une seconde entrée couverte ou porche, remarquable par la richesse de ses ornements. Ce portail ou porche, (que l'on a si souvent imité depuis), se composait d'une arcade circulaire, aux écoinçons décorés de Renommées, enfermée par deux colonnes à fûts cannelés et ornementées d'arabesques, soutenant un entablement complet, dont la frise était interrompue par trois consoles, deux au droit des colonnes, une à la clef de voûte.

Un pignon, en forme de « château de poupe » aux arêtes tracées par des enroulements volutés, amorti par un fronton en arc de cercle supportant une statue de guerrier en costume romain, offrait les armoiries castillanes ayant pour supports des lions héraldiques.

L'ensemble de la façade, y compris la tourelle, était décoré d'arcades reposant sur les chapiteaux de pilastres composites avec astragales et impostes continues sous les archivoltes. Un mufle de lion en haut relief occupait au-dessus des chapiteaux l'onglet séparatif de deux arcades. Au parapet de la plate-forme, on remarquait des ouvertures rondes (meurtrières?), répétées sur tout le pourtour de la façade et distantes de l'écartement d'une arcade; la tourelle dépassait de toute la hauteur d'un étage le niveau de la plate-forme.

Caractère espagnol de cette construction.

Ces tendances, purement espagnoles de notre premier édifice de la Renaissance, se retrouvent, comme nous le verrons plus loin, à d'autres constructions de Bruges, telles que les portiques des hôtels de Maële, de Pitthem, de la Torre et même à la maison de la « Gilde de la jeune arbalète. »

Nous revenons encore sur ce fait curieux des plates-formes, toiture rationnelle des constructions du Midi introduites aux Pays-Bas, en même temps que les gables ou pignons aigus, les fortes saillies en talus et autres ornements d'architecture imaginés par les artistes du Nord pour se débarrasser des neiges et de la pluie, étaient employées en Espagne. N'est-ce point là une preuve manifeste de l'échange intime d'idées artistiques qui s'effectuait entre ces deux nations pour lors unies par les liens intimes de la fraternité. L'influence espagnole apporta incontestablement aux Pays-Bas les idées qui se traduisirent par les styles *Mudejar* et *Platercsco;* l'influence flamande, tout en s'adaptant aux motifs de l'interprétation indigène de l'art gréco-romain, donna aux constructions de la Péninsule ibérique le relief, le mordant et la pittoresque silhouette des constructions du Nord.

Ce style particulier de la Renaissance, résultat de la fusion de ces deux éléments, compte une foule d'exemples dans nos œuvres artistiques de la première moitié du XVIe siècle.

Valeur de l'expression architecture espagnole aux Pays-Bas.

On a souvent attaqué comme fautive l'appellation ARCHITECTURE ESPAGNOLE appliquée à nos monuments du XVIe et du XVIIe siècle. Elle est, au fond, rigoureusement vraie : l'architecture peinte, les vitraux, les tapisseries et certains morceaux de sculpture, sont incontestablement d'importation italienne, mais, à l'exception de la maison de Floris à Anvers, de celle de Lambert Lombart à Liége et du palais du cardinal Granvelle, qui furent des

pastiches purement italiens, l'architecture bâtie de la Renaissance primordiale aux Pays-Bas s'introduisit par l'influence espagnole.

Au contraire, le style de la décadence italienne s'implanta directement chez nous, grâce aux Jésuites d'abord, et ensuite aux prédilections de Rubens. Toutes les nations subirent plus ou moins l'influence de l'esthétique architecturale de cette société célèbre, car les Jésuites édifièrent dans le monde entier des spécimens innombrables du style *Loyola*. Sur ce dernier point, nos valeureux compatriotes qui ont fait la guerre au Mexique, ont été singulièrement étonnés en voyant dans ce pays des monuments et principalement des églises exécutées avec toute l'exubérance caractéristique du style que l'on a coutume de rapporter chez nous à Rubens et à son école. Quoique bâtis par des architectes espagnols, il n'y a pas lieu de s'étonner du genre Borrominien de ces édifices, si l'on veut se souvenir que l'Espagne, sous l'influence d'Herrera et plus tard des Jésuites, perdit définitivement sous Philippe IV le type original de son architecture, qu'elle devait en partie aux constructions arabes, admirées des Castillans, en partie aux œuvres d'Alonzo Berruguete, qui servirent si longtemps d'étalons aux artistes de la Péninsule.

Quant à l'appellation d'« architecture espagnole » appliquée aux constructions à gables ou pignons à gradins du style « austro-flamand » du XVIIe et du commencement du XVIIIe siècle, elle n'a jamais pu être employée que par des ignorants; chacun sait, en effet, que les gradins ont été mis en œuvre depuis l'ère romane, et l'on en trouve des exemples aux vieilles maisons de Cologne et d'Aix-la-Chapelle. Dans l'Europe entière, les gables à gradins avec ou sans dos d'âne forment un type caractéristique de l'époque ogivale.

Mausolée du cardinal de Croy. 1529.

Nous n'hésiterons pas également à reconnaître l'influence du type espagnol et le style *Plateresco* au remarquable monument d'albâtre qui sert de mausolée au cardinal Pierre-Guillaume de Croy, placé, en 1524 (vingt-six ans après l'érection de l'hôtel des Biscayens), dans l'église des Célestins, aujourd'hui Capucins, à Heverlé près de Louvain.

Ce tombeau d'un petit-fils d'Arpad, primat d'Espagne, archevêque de Tolède et membre du Sacré Collége, mort à Worms à vingt-deux ans, le 5 janvier 1521, existe encore aujourd'hui et a été restauré avec assez d'intelligence. L'ordonnance complète comprend deux ordres superposés, cou-

ronnés par un fronton semi-circulaire. Le cardinal est couché sur un sarcophage placé entre les colonnes, enfermant les niches de l'ordonnance inférieure.

Tout ce travail, rappelant dans certains détails le style de l'hôtel Leroux de Bourgtheroulde à Rouen, se rapproche bien moins du faire du mausolée de la famille Bonzi à S[t]-Grégoire du Mont Cœlio à Rome ou du cénotaphe de Charles VIII, du sculpteur modénais Paganini, que de ceux des tombeaux de Don Alonso Carillo de Albornoz, évêque d'Avila (1514), ou du cardinal archevêque Don Juan Tavera dans l'hôpital de S[t]-Jean-Baptiste (vulgo *de Afuera*) extra muros de Tolède.

Si l'on veut se convaincre que le monument du cardinal de Croy se rapproche plus du style *Plateresco* que du genre italien, qu'on examine son exécution, ses détails, le cachet particulier des motifs végétaux de ses arabesques, et surtout leur manque de gracilité dans les linéaments et les vrilles; qu'on le compare avec les éléments analogues de l'admirable mausolée de Hieronymo Basso à droite dans le chœur de *S[ta]-Maria del popolo* à Rome, et à celui d'Ascanio Sforza qui lui fait pendant à gauche du même chœur.

Choisissant pour point de rapport une disposition identique à celle du monument de Croy, nous citerons le tombeau du cardinal Antonio Pallavicini dans l'église ci-dessus mentionnée. A l'appui de notre opinion, nous ajouterons, surabondamment, l'épitaphe de Giovanni di Castro dans la même église; les cénotaphes de Pierre Ferrici dans le cloître de *Santa-Maria sopra Minerva,* et de Bernardo Sculteti et Giovanni Knibe dans l'église de *S. Andrea del valle,* tous deux à Rome.

Ceux qui les premiers ont attribué une origine italienne au monument de Croy n'ont considéré que la ressemblance de masse, source de tant d'erreurs d'appréciation dans les œuvres artistiques, sans s'inquiéter si les détails se rapprochaient plus du faire de Michelozzo et de Sansovino que de celui de Berruguete et d'Ordonez.

Le tombeau du cardinal de Croy peut avoir été sculpté en Italie et apporté aux Pays-Bas, comme on le croit communément; mais toujours il est l'œuvre d'un artiste bien plus initié aux traditions de Berruguete que de Michelozzo, qu'il ait été après cela italien, espagnol ou flamand. Cette hypothèse, d'ail-

leurs, peut se justifier matériellement par l'état politique précaire de l'Italie, tout entière sous la main des Espagnols, et l'existence continuelle d'éléments intelligents de cette dernière nation qui venaient y affluer depuis la conquête de la maison de Castille. Il semble d'ailleurs assez naturel qu'on ait choisi quelque élève de Berruguete pour sculpter le tombeau de l'archevêque de Tolède, primat des Espagnes; le fait de son séjour en Italie prouverait une fois de plus la continuité d'échange d'idées artistiques entre les deux nations.

Au reste, que l'on veuille bien ne pas oublier que depuis le pontificat de Léon X, dans les arts de la paix, l'Espagne défiait l'Italie. Ses architectes, ses sculpteurs, ses peintres, comme ses écrivains et ses diplomates, léguèrent à la postérité des traditions de gloire qui ne furent égalées que par la brillante période de l'art flamand, où s'immortalisèrent Rubens et ses élèves.

Quant aux monuments funéraires, l'Espagne en possède qui peuvent être comparés aux plus beaux qui soient au monde; rappelons-nous le sépulcre du cardinal Don Juan Tavera, cité plus haut, œuvre splendide d'Alonzo Berruguete, et n'oublions pas le mausolée du cardinal Ximènes de Cisneros dans l'église St-Ildefonse de Alcala de Henares, dont messer Domenico fit l'ordonnance, et Barthelemi Ordonez la statue.

L'hôtel des Biscayens, le tombeau du cardinal de Croy, c'étaient là des exemples isolés : l'art néo-romain attendait pour s'implanter chez nous cet auxiliaire puissant, qui avait tant contribué à sa propagation dans la Péninsule, LA PRESSE, à qui devait être confiée désormais la mission de répandre les idées nouvelles et les doctrines bonnes ou mauvaises.

Mais, avant de parler des livres d'architecture italienne réédités aux Pays-Bas, notons quelques œuvres constituant un ensemble architectonique, qui furent exécutées d'après les principes nouvellement introduits de l'art gréco-romain.

Cheminée du Franc de Bruges. 1524. Lancelot Blondeel, Guyot de Baugrant.

Le 24 février 1524, Charles de Lannoy, chevalier brabançon, recevait l'épée de François Ier, vaincu à Pavie par les milices du jeune Charles-Quint. Un pareil événement, qui donnait d'ailleurs la paix à l'Europe, eut le plus grand retentissement aux Pays-Bas, et y fut accueilli par des réjouissances universelles. D'après les *Jaerboeken van den landen van den Vrijen*, les magistrats de Bruges (ils avaient contribué aux succès de l'Empereur en

lui fournissant des hommes, de l'argent et, selon les « Grandes chroniques » de Le Petit, greffier de Bethune, quelques navires de guerre) voulurent conserver le souvenir de cet événement par un trophée dans la salle même où ils avaient apposé le grand scel à l'acte d'acquiescement au traité de Cambrai.

C'est à cette patriotique résolution que nous devons l'immortel chef-d'œuvre qui orne encore aujourd'hui la salle d'assemblée des anciens magistrats du *Brugsche Vrij*.

L'architecte Rudd, auquel nous sommes redevables des dessins les plus sérieux et les plus géométralement exacts qui existent de la Cheminée du Franc de Bruges, suppose qu'elle fut sculptée en 1526 à l'occasion du mariage de Charles-Quint; mais l'absence de la statue de l'épousée, Isabelle de Portugal, et l'examen concluant des détails héraldiques, repoussent cette assertion sans appel.

Légendes apocryphes au sujet de son érection.

Comme toutes les œuvres d'art portant l'empreinte du génie, la Cheminée brugeoise a eu sa légende, renforcée d'une série de traditions parfois poétiques, invariablement fausses; nous n'en rapporterons que deux choisies parmi les mieux accréditées.

Un publiciste français, M. de la Fizelière, prend pour une signature la devise thioise de Maximilien HALT MAGS (*Hout maet*, Garde mesure) et présume aussitôt sur cette autorité que le sculpteur de ce chef-d'œuvre s'appelait Halsman. Il va même au delà, et donne à cet être imaginaire le prénom d'André, pour pouvoir, quelques lignes plus loin, attribuer l'honneur de ce morceau capital à André Columb, qui fut quelque temps parmi les « tailleurs » de Marguerite d'Autriche.

Le nom de M. de la Fizelière est assez obscur, mais il est vraiment impardonnable qu'un critique de la valeur de M. Louis Viardot rapporte sérieusement un récit aussi peu fondé que celui-ci : « Un certain Hermann » Glosencamp, condamné à mort pour je ne sais quel méfait, demanda la » faveur de faire un dernier ouvrage de son métier. Il était ymaigier en bois. » Aidé de sa fille, il entreprit cette Cheminée fameuse qui lui valut grâce » de la corde et indulgence plénière. »

Grâce aux laborieuses investigations de nos archivistes, toutes ces légendes apocryphes, toutes ces prétentions intéressées se sont évanouies devant la

naïve vérité paléographique. On sait aujourd'hui, d'après les comptes mêmes de la ville de Bruges, que la Cheminée du Franc, placée en 1529, fut dessinée par Lancelot Blondeel, architecte, ingénieur et peintre brugeois, dont nous avons déjà parlé plus haut, et sculptée sous sa direction par Guyot de Baugrant de Malines. On connaît au surplus les sommes payées et jusqu'aux noms des ouvriers qui secondèrent ces deux artistes.

L'ensemble architectonique de ce chef-d'œuvre comprend la « Hotte » ou manteau de cheminée, formant avant-corps au droit de la muraille. Si l'on s'en rapporte au tableau de van Oost, elle se détachait autrefois sur une tenture de cuir doré. La partie inférieure du manteau de la cheminée repose sur des jambages en forme de piliers formés d'une triple colonnette, dont les bases aux dispositions cristallographiques appartiennent à la suprême période de l'art ogival flamboyant. Une grande feuille d'acanthe à retroussis accusés part du chapiteau de la colonne centrale, moins élevé que ceux des deux adjacentes, et rachète avec intelligence la hauteur de la face lisse au-dessous de l'entablement. Cette partie de la cheminée est en marbre noir de Dinant ; la légende de la Chaste Suzanne en quatre bas-reliefs, et quelques ravissants petits génies d'albâtre, en ronde bosse, se détachent de la frise de cette ordonnance inférieure. Trois *Hand ringen* de *Lattoen werk,* œuvre élégante d'un « dinantier » artiste, sont encore fixés sous l'architrave, vivant souvenir des mœurs de nos ancêtres et de leur façon sans gêne de « s'eschaulfer les housseaulx. »

L'ordonnance supérieure, en bois de chêne du Rhin, rehaussé de dorures, s'étend à toute la largeur du mur de fond, hotte et parois latérales. La partie centrale encadre la statue de Charles-Quint, victorieux, l'épée haute, des lions couchés à ses pieds. Cette statue est placée au-devant d'une sorte de *cathedra* ou trône, de la plus riche ornementation. Le siége impérial, dont des accoudoirs figurés ne permettent pas de méconnaître la nature, est couronné d'un fronton à angle très-obtus surmontant une archivolte circulaire. Dans la partie inférieure du trône ou socle, sont encastrés deux médaillons en bas-relief offrant de profil les effigies des parents de Charles-Quint : Philippe le Beau et Jeanne la Folle. A droite et à gauche de cette *cathedra* sont placées deux niches à linteau horizontal, en forme d'édicules, ayant pour amortissement des dauphins disposés de manière à servir de console.

Les niches portent les écussons armoriés des provinces espagnoles de Grenade, Asturies, Castille, Aragon et Estramadure. Au centre se dressent, à droite, les effigies en pied du bisaïeul de Charles-Quint, Charles le Hardi, et de sa troisième femme Marguerite d'Angleterre, à gauche, celles de ses aïeuls Maximilien d'Autriche et Marie de Bourgogne, tous les quatre en ronde bosse. Ce premier ensemble est relié à l'entablement supérieur par deux de ces pilastres compliqués que nous avons déjà décrits ailleurs, en parlant des archétypes de la Renaissance primordiale. Ici ils réunissent dans leur structure élémentaire presque tous les motifs radicaux. *Jaroncillos* à camées aux effigies impériales, petits génies en haut relief, festons relevés par des *Seimereinden* (comme dit un vieux compte d'Alost), cartels en forme de targettes à retroussis tenaillés, l'artiste semble avoir voulu tout réunir pour créer un parangon d'une incomparable richesse.

Les fûts galbés en fuseaux qui soutiennent les chapitaux étranges dont nous avons déjà parlé, sont proches parents de ceux que l'on voit à Saragosse au *Claustro de Santa Engracia* ou à la maison de la dame de Vallabrija, *calle alta de San Pedro;* nous les retrouvons encore au *patio* principal du palais de l'*arzobispo* d'Alcala de Henares; à la cour de la *Casa de los Mirandas*, à Burgos, et au *claustro del collegio de San Gregorio* à Valladolid, remarquable exemple de transition du style *Mudejar* au *Plateresco*. N'oublions pas le cloître du monastère de Lupiana, dans la province de Guadalajara, magnifique spécimen du style Renaissance entremêlé de réminiscences volontaires du goût *mozarabe,* palais princier plutôt qu'asile de moines, et signalons pour finir le *patio de los enterramientos* dans le monastère de *Huerta.*

On le voit, les exemples similaires abondent, et il ne s'agit pas dans l'espèce d'une anomalie, d'un fait exceptionnel, mais d'un type caressé, voulu aussi bien aux Pays-Bas qu'en la Vieille-Castille.

Les écoinçons du linteau de couronnement sont rachetés par un genre de rinceaux caractéristiques, très-familiers aux maîtres de la Renaissance. Dürer, Holbein, Lucas de Leijde (témoin le splendide étoffage architectural de l'Adoration des Mages de ce dernier à la Galerie du Belvédère à Vienne) les prodiguèrent dans tous leurs dessins, en compagnie des mascarons, des siliques cannelées, des festons de fruits, et des guirlandes de cônes de pin.

Le chapiteau est original et mérite d'être décrit. Un simple tailloir à moulures surmonte une manière de vase rond, à panse ornée d'arabesques, pourvue d'anses d'un galbe tourmenté. De dessous l'astragale sortent trois têtes de bélier, le crâne ceint d'un diadème. L'ensemble de cette création de Blondel rappelle à s'y méprendre les types du palais de Sargon à Khorsabad, les formes exhumées des ruines de Suse et d'Istékhar, ou les chapiteaux étonnants faits exprès, ce semble, pour dérouter les antiquaires, du cloître du XIe siècle de l'ancien couvent des Célestins à *San Stephano* de Bologne.

Les deux parois de la salle placées aux côtés du manteau de cheminée forment quatre compartiments enfermés par des pilastres portant des armoiries, le tout sous une archivolte horizontale à angles arrondis. Cette archivolte est soutenue en son milieu par un faisceau de colonnettes dont le chapiteau est surmonté d'un cartel déchiqueté. L'un des cartels porte le millésime de 1529. Les écoinsons des angles arrondis sont historiés de figures de Renommées. L'intrados de l'archivolte porte en manière de *cresteria* une série d'écus héraldiques étagés, soutenus par de petits génies en haut relief. Le tout est enfermé par de grands pilastres enrichis d'arabesques, dont les socles ont les angles supérieurs décorés de têtes de bélier, semblables à celles que l'on voit aux cornes de l'autel des sacrificateurs antiques.

Les frises supérieures de l'entablement des deux parties latérales de la hotte portent une rosace centrale, brodée des ornements les plus fins et les plus délicats du style *Plateresco*, dont les éléments dominent au reste dans le thème ornemental. Les seules figures animées qu'on y remarque sont des faunes armés de massues, des sirènes et des tritons. Les deux parties circulaires raccordant les parois dont nous parlons au corps de la cheminée, portent, enlacés au collier de la Toison d'or, les croix de St-André, les briquets de Bourgogne et la fameuse devise de Maximilien, travestie en signature artistique par M. de la Fizelière : HALT MAGS.

Le plafond est refouillé en caissons. Les arabesques qui les décorent rappellent par leur léger lacis et la gracilité de leurs volutes les dispositions plafonnantes du livre de Serlio, reproduites par Coecke d'Alost, ou la ténuité et le fini des compartiments du plafond de *Paraninfo* au collége de *San*

Ildefonso. Les caissons sont réveillés de rosaces, une gorge historiée de motifs de broderie au centre de laquelle viennent s'appliquer les armes de l'Empire, raccorde le plafond à l'ordonnance de la cheminée. Vu sur l'angle, ce fouillis de ressauts, de courbes et de pénétrations cristallographiques, est du plus heureux et du plus pittoresque effet.

Abstraction faite du mérite de la sculpture, la Cheminée du Franc de Bruges est, au point de vue architectural, le monument le plus intéressant que nous possédions du génie d'assimilation et de développement des principes gréco-romains, dont étaient doués au plus haut degré nos artistes de l'époque hispano-flamande. On peut y étudier à l'aise dans toutes les parties ornementales *la variedad y gallardia del adorno* de l'école du Berruguete qui produisit l'admirable *Silleria* de la cathédrale de Tolède; le *Paraninfo* ou salle des promotions du *Collegio mayor de San Ildefonso, Universidad de Alcala de Henares,* dont Pierre Gomiel fut l'architecte, Bartholomeo Aguilar et Hernando de Sahagun les sculpteurs.

Au temps où François I[er] fut mené captif en Castille, Alcala de Henarès comptait dix mille écoliers; c'est dans cette salle du *Paraninfo,* dont l'ameublement antique nous a été conservé comme par miracle, que l'on peut voir encore le siége « à hault dosseret » sculpté où s'assit si souvent Ximènes de Cisneros, le ministre-cardinal, l'évêque-capitaine, qui fonda la monarchie espagnole et sut si bien affermir le diadème sur le front de son heureux vainqueur, notre jeune *Carlos de Gante.*

Qu'il semble puéril après tout ce qui précède, le conte gaulois rapporté plus haut, où M. Viardot met en scène un mélodramatique *tailleur d'ymaiges* sollicitant par faveur, au pied de la potence, de pouvoir élaborer un dernier ouvrage de son métier, et auquel la création de ce morceau capital vaut seulement la grâce de la corde!

La Cheminée du Franc de Bruges, ce chef-d'œuvre de deux maîtres flamands, érigé comme trophée par des magistrats flamands en l'honneur du César gantois, reste désormais la traduction plastique des réjouissances universelles qui saluèrent aux Pays-Bas la nouvelle de la défaite de François I[er].

Trois noms d'artistes deviennent pour nous inséparables du souvenir de la glorieuse journée de Pavie; Blondeel et Baugrant conquirent l'immortalité

en créant le poëme de chêne et de marbre qui décore la salle du Franc; Sébastien van Noyen, à la fois artiste et ingénieur militaire, pour avoir habilement secondé Pescaïre, s'élevait au grade d'architecte général des armées de l'Empereur et recevait, avec les éperons de chevalier, le droit de porter « d'azur aux trois fleurs de lys d'or » en mémoire de son habileté au siége de Pavie.

Portail de la Chambre Echevinale à l'hôtel de ville d'Audenarde. 1531. Paul van der Schelden.

Le 17 février 1531, deux ans après l'inauguration du chef-d'œuvre de Blondeel, « Pauwels van der Schelden, filius Jans, » qui animait le bois comme André Contucci faisait vivre le bronze, fut chargé par le bourgmestre d'Audenarde, messire Jean van den Meere, et les échevins, de sculpter pour la *Nieuwe scepenen camere* de l'hôtel de ville récemment terminé, le merveilleux portail qui s'y voit encore aujourd'hui.

Paul van der Schelden fit l'entreprise de ce meuble (dont nous trouvons aux XVI[e] et XVII[e] siècles de si nombreuses applications désignées sous les vocables *portalen* ou *portaulx*), pour la somme de trois cent quatre-vingt-six livres parisis, non compris la main-d'œuvre de menuiserie dont fut chargé « Pieter de Merlier, filius Barthelmeus, » qui en coûta trois cent vingt-quatre. Le bois de chêne de Chimay, acheté à Mons nonante-six livres, était livré par la ville et le greffier Olivier d'Haspere reçut douze livres pour la rédaction des conditions. L'élaboration de cette œuvre magistrale dura trois ans, de 1531 à 1534; l'artiste était d'ailleurs occupé à d'autres travaux de sculpture pour le même édifice; les statues en pierre d'Avesne de Philippe, roi de Castille, et de Charles-Quint, les douze figures d'enfant des trois grandes lucarnes destinées à la façade et celles de la S[te] Vierge, de l'Espérance et de la Justice, à la cheminée de la *Salle du peuple*.

Le plan du portail est un semi-hexagone, d'un diamètre de deux mètres environ, dont les deux faces étroites dormantes touchent les parois de la muraille, et dont le large côté sert de porte.

Si nous plaçons, comme travail, les panneaux de van der Schelden encore au-dessus des sculptures de Baugrant à la Cheminée du Franc de Bruges, nous devons constater en même temps dans cette œuvre magistrale la réunion assez piquante de deux styles bien accusés.

Les colonnettes en fuseaux de la face, l'ordonnance supérieure avec

son amortissement (partie la moins heureuse), les sculptures héraldiques de la haute *predella,* qui surmonte l'entablement, les frises, le culot, quelques panneaux, appartiennent à l'école espagnole et à la manière du Berruguete.

Les quatre génies portant des coupes, les fûts de colonnes aux angles rentrants et vingt-deux des panneaux sobrement encadrés de moulures d'une délicate simplicité, répartis sur les faces du portail, rappellent l'influence florentine et plus directement l'école du Sansovino.

Vingt-huit bas-reliefs historient les trois faces; la porte en compte douze, chacun des côtés dormants huit. Pour bien les apprécier au point de vue esthétique, nous les rangerons en cinq séries, dont les caractères typiques nous semblent convenablement établis.

Les douze panneaux, formant la première série, naissent d'un thème décoratif identique. Portés sur des rameaux épanouis suivant les capricieuses lois d'inflorescence des *Groteschi*, des enfants, ou mieux de petits génies, les bras gracieusement levés, soutiennent des tablettes d'architecture, sans inscriptions, dates ou devises, malgré l'engouement de l'époque. Rectangulaires pour le plus grand nombre, elles rappellent assez bien l'*Album* antique; des têtes de bélier et des rechampis feuillagés enrichissent les angles fantaisistes de quelques-unes. Au-dessus de deux de ces tables, l'artiste a ajusté des médaillons à têtes romaines.

Trois des figurines d'enfant se présentent de côté, trois postérieurement, les autres de face; l'une de ces dernières est portée sur les croupes de deux chevaux couchés. Nous voyons une personnification de l'architecture et de la sculpture dans le petit génie vu de profil, dont le piédestal est un chapiteau composite de fantaisie, d'où tombent deux fils à plomb partant des faces opposées du tailloir.

Les arabesques, étoffées de têtes de chimères ou d'épagneuls, de protomes de boucs ou de dauphins, ont en général les lignes menues, les feuillages gaufrés d'ampoules saillantes et sont bien sentis comme découpure. La gracilité des rameaux aériens ou submergés de la renoncule aquatique, les feuilles peltinerves de l'écuelle d'eau ou les lobes incisés de l'ancolie, semblent les prototypes végétaux que van der Schelden s'est plu à faire entrer dans le domaine conventionnel de ses *Groteschi.*

Avant tout, dans cette ornementation pittoresque, le glorieux flamand semble s'être enamouré des formes qu'affectent pendant l'étrange et mystérieux sommeil des plantes, les feuilles sur les rameaux et les fleurs sur leurs tiges. L'oxalis avec ses feuilles, déjetées sur le pétiole et ramenées par leur face inférieure vers la tige, est le modèle vivant de ces filets herbacés, de ces vrilles flexibles ployées en volutes élégantes sous les denses touffes de feuillage frisé, vigoureusement refendu, qui encadrent les figurines de *bambini*.

A première vue, on devine toute la *maëstria* de tempérament de van der Schelden et il serait difficile de formuler autre chose qu'un cri d'admiration profonde devant son exubérante fécondité.

En général, si le sentiment italien domine dans les panneaux qui précèdent, le style espagnol semble poindre dans quelques-uns, où le parti pris des arabesques, inattendu, varié, original, semble fait pour dérouter l'analyse.

La deuxième série comprend seulement deux panneaux, formant pendants : des camées circulaires offrent une tête barbue, le front lauré et un gracieux profil féminin à coiffure florentine. Ces médaillons d'un relief médiocre ont pour tenants deux personnages chimériques, mâle et femelle, traités en arabesques avec une louable pétulance d'allures. L'inflorescence ombellifère du lacis, dont les touffes très-accusées s'enlacent à des brindilles d'une ténuité charmante, rappelle tout à fait les nielles des *sgraffiti*, ou mieux encore la décoration exquise des coffrets *certosini*.

Si le goût italien domine dans les deux séries que nous avons analysées, malgré l'absence des classiques *jaroncillos* castillans et des motifs empruntés à Sahagun et Bartolomeo Aguilar, où la corolle urcéolée de l'arbousier et les pyxides de la jusquiame se disputent le pas, rangeons absolument les quatre panneaux de la troisième série parmi les œuvres émanées du goût *plateresque*. Volontairement tout le champ est occupé. Les tiges émaciées ont disparu, le rinceau est garni de toutes pièces; les reliefs accusés deviennent durs à force d'être voulus. Les gousses du haricot, les samares de l'érable, les capsules du pavot et les siliques de la giroflée, fournissent les modestes formes élémentaires de cette tropicale végétation imaginative.

La quatrième série se joint à celle qui précède, et ses deux panneaux se

rattachent par plus d'un lien à l'école d'Alcala de Henarès. La broderie plateresque, orgueilleuse infante, emplit de ses atours compliqués tout le champ des panneaux; des figures animées, cygnes, aigles, enrichissent toutefois ces compositions.

Six panneaux, enfin, composent la dernière série de ce classement. Tous ont pour thème une figurine centrale accompagnée de rinceaux. Les *Groteschi,* historiés de figures d'animaux chimériques de cette suite, nous semblent les plus parfaits de la manière italienne de van der Schelden. Les petits génies paraissent des incarnations mythologiques: Mars, vu de dos, porte une *lorique* et des *cnémides;* Bacchus, couvert d'une peau de panthère dans la pose hiératique traditionnelle, presse une grappe de raisins en souriant aux pampres qui ruissellent des rinceaux. Vulcain soulève un pot à feu incandescent et fournit dans sa pose un gracieux motif de lampadaire; Ganimède, debout sur une sorte de *scamnum,* tient d'une main un *epichysis,* de l'autre une *patère;* d'autres sujets allégoriques sont moins diaphanes. Tous ces panneaux sont franchement italiens.

Remarque esthétique intéressante, la feuille, qui, à elle seule, rend si personnels les produits capricieux du facile crayon de Sallembier, maître ornemaniste de la fin du XVIII[e] siècle, se trouve identiquement dans toutes les variétés de sa frondaison dans les panneaux de van der Schelden. Si l'artiste tournaisien n'a pas étudié tout particulièrement le portail d'Audenarde, il a dû s'inspirer des productions des maîtres florentins et vénitiens du *Cinque cento.*

Un merveilleux cul-de-lampe, deux grandes frises, deux autres plus petites, une dernière en forme de bande étroite, rentrent dans le genre *Plateresco* des arabesques de rinceaux, non étoffées de figures, dont nous parlions tantôt. Notons cependant que le motif central des petites frises est un enfant porté sur des aigles. Le culot et les grandes frises offrent le motif caractéristique des *troncs creux* ou *âmes vuides* si familiers à Dürer, Holbein et leur école. Les chimères *vuides* des frises présentent les *harnois à l'anticque* de *Perséus* et d'une amazone, dont il ne reste (le casque absent) que la coquille de fer.

Les deux armures du culot semblent refléter encore les instincts bel-

liqueux de leur propriétaire évanoui et brandissent de leur gantelet droit inoccupé une sorte de cimeterre turc ou de *Düsack* bohémien. Le gantelet gauche de ces *âmes vuides* soutient une tête barbue coiffée d'un casque romain.

Des armoiries occupent les trois champs ménagés au droit de la porte et des panneaux dormants. En face du spectateur, l'écusson impérial, ayant deux griffons pour supports, à droite, l'écu du comte de Flandre soutenu par des lions et à gauche le blason de la ville d'Audenarde ayant pour tenants des *hommes sylvestres*. Les lambrequins des cimiers sont très-étudiés et pittoresquement découpés.

Si les colonnes fuselées encadrant ces panneaux n'arrivaient à point pour rappeler l'influence du genre *plateresco-italien* de l'ensemble, nous serions presque en droit de dire que la partie supérieure est d'un autre maître; en tous cas, elle se rapproche davantage encore du style de la Cheminée du Franc de Bruges.

Au-dessus de la porte du milieu, s'élève une tourelle semi-circulaire, espèce de *Positif* ou de baldaquin, qui surgit en encorbellement de la frise, et va se terminer en forme de *fioel* ou pinacle d'un galbe gothico-classique. Près du sommet de cette tourelle se voit une baie assez large qui correspond à un petit réduit formant l'attique du portail. Une ouverture pratiquée dans le mur au-dessus de la porte de la salle y donnait anciennement accès au moyen d'une échelle. Détail bizarre, on y trouve un petit pupitre qui appartient évidemment à la construction primitive. Cette espèce de loge a de tout temps joui du privilége d'intriguer les archéologues, et nous ne chercherons pas à découvrir les raisons de son existence.

L'élaboration de cette œuvre hors ligne dura trois ans, de 1531 à 1534; l'artiste était d'ailleurs occupé à d'autres travaux de sculpture pour le même édifice; les statues en pierre d'Avesnes, de Philippe, roi de Castille, et de Charles-Quint, les douze figures d'enfant des trois grandes lucarnes destinées à la façade et celle de la Vierge, de l'Espérance et de la Justice à la cheminée de la *Salle du Peuple*.

En 1535, après le placement définitif du portail, les bourgmestre et échevins mandèrent de Gand, maîtres Barthélemy Pourtant, sculpteur, Lievin

Opsaedt et Blaise Vassiers, menuisiers, pour approuver le travail de van der Schelden et de Merlier. Celui-ci reçut après cette expertise 48 livres pour plein payement et Louise van der Donckt, veuve de Pierre de Merlier, 144.

Ces noms ignorés sont bons à noter en passant, d'autant plus que le rapport rendit justice au chef-d'œuvre, puisque les archives d'Audenarde ne renferment aucune trace d'une de ces inextricables et jubilaires chicanes à propos du payement de l'œuvre d'un artiste, dont, au grand dam des vieux maîtres, nos pingres magistrats communaux « estoient mirificquement coustumiers. »

Vis-à-vis de ce portail, van der Schelden avait exécuté antérieurement une belle cheminée en style flamboyant; il est également l'auteur de celle que l'on voit dans la salle précitée dite *du Peuple;* cette dernière, on ne sait par quel vandalisme, a été dépouillée des statues qui l'ornaient anciennement.

La cheminée appartient au gros œuvre d'un édifice, le portail est un meuble, une pièce de rapport; la différence de style ne ferait-elle pas supposer que Paul van der Schelden ait fait le voyage d'Italie de 1525 à 1528, années où l'on ne trouve pas son nom sur le registre des comptes communaux. L'impression toute fraîche des œuvres de Sansovino sur le génie du sculpteur flamand (dont les douze enfants des trois grandes lucarnes de la toiture nous semblent les prémisses), peut seule avoir inspiré les admirables panneaux de cette exquise création, pleine de richesse, de fraîcheur et d'originalité, inspirée du système primitif de la Renaissance.

En 1531, Paul van der Schelden, dont le père avait été menuisier à Audenarde, habitait la rue dite « de Broekstraet, » sur le territoire de « l'*Eindries.* » Ce faubourg d'Audenarde comptait deux cent soixante-treize maisons en 1540. De Merlier demeurait à Etichove. Le baillage d'Etichove et les seigneuries et mairies de Ladeuze, d'Overmaelsaecke, de Ter Berghe et de Ter Hont, étaient enclavés dans les communes de Leupeghem, d'Edelaere et de Maercke, lez-Audenarde.

Le livre des échevins mentionne pour la dernière fois van der Schelden en 1540, à propos d'un Christ que l'artiste fut chargé de sculpter pour l'église d'Avelgem. Pendant quinze ans, de 1525 à 1540, van der Schelden sema à profusion, à Audenarde, ses sculptures ravissantes.

Les beaux-arts avaient dès lors subi une transformation radicale. L'étude des anciens monuments gréco-romains était tout à fait de mode aux Pays-Bas, et l'imitation des classiques, si elle n'était déjà considérée comme un principe absolu, était généralement admise par les artistes comme un moyen de succès, ce qui explique ce mépris de l'unité, et cet emploi dans un même édifice commencé en style ogival des principes nouveaux; pareil fait s'est encore produit à la *Brood Huys* ou Maison du Roi à Bruxelles, reconstruite en style ogival en 1514, et dont les lucarnes et le gable à droite étaient avant le bombardement de 1695 en pur style Renaissance.

Gable de la *Brood Huys* à Bruxelles.

Avec le temps, le penchant au classique s'accrut, se vulgarisa, devint de l'amour, puis de l'idolâtrie et, par suite, d'une imitation libre et pittoresque des Grecs et des Romains, on passa à une copie exacte et servile de leur architecture.

Écœurée de poncifs, l'Italie se livra en peu de temps à toute la fougue de son imagination déchaînée par la diffusion générale du genre adopté par les jésuites; c'est ce que nous étudierons bientôt.

Cheminée du Refuge de l'abbaye de Tongerloo.

Aux deux œuvres d'art qui précèdent, ajoutons, quoiqu'elle soit d'une date postérieure, la remarquable cheminée provenant du refuge de l'abbaye de Tongerloo, aujourd'hui dans le cabinet du bourgmestre à l'hôtel de ville d'Anvers, et nous aurons complété notre revue en fait d'ameublement civil de l'époque primordiale de la Renaissance aux Pays-Bas.

Nous sommes plus riches en meubles d'église. Regrettons d'abord le splendide Tabernacle de l'église abbatiale de Tongerloo, construit et sculpté sous Arnold Stregers, treizième abbé entre les années 1538-47, par Rumold de Dryvere, de Malines, *Cleynstekere* (appellation modeste qui, bien souvent à cette époque, déguisait un statuaire) dont Sanderus parle avec la plus grande admiration, et qui fut malheureusement détruit par les républicains français en 1796.

Tabernacle de l'église S[t]-Léonard à Léau.

Par contre, nous pouvons admirer aujourd'hui le fameux Tabernacle de l'église S[t]-Léonard, à Léau, véritable chef-d'œuvre exécuté par Corneille Floris, aux frais de Martin van Wilre, seigneur d'Oplinter, mort en 1558, et celui beaucoup plus modeste de l'église S[t]-Jacques à Gand, exécuté en 1595.

Rapportons au style des œuvres de transition les belles Stalles de l'église

ci-devant abbatiale de Ste-Gertrude à Nivelles, de Hoogstraeten et de Broe, et mentionnons tout de suite le Jubé de Ste-Gudule à Bruxelles, sculpté par Abraham Hideux en 1599, sur un modèle a fournir par la Fabrique. Si nous ne connaissons pas au juste le nom de l'architecte, par contre, nous apprenons par les comptes du trésorier de l'église que, dès 1580, l'ingénieur Pierre Croonenborgh, alla, par ordre du chapitre, relever les dessins des Jubés de Gand et de Tournay. La Fabrique demanda également des projets (*patroonen*) aux maîtres Hans de Nole, Robrecht, Henri Meerte et Corneille Floris, sculpteurs à Anvers; Henri Moris à Bruxelles, et Pierre Le Poyvre à Mons. Comme nous l'avons vu, Abraham Hideux fut chargé d'exécuter l'un de ces plans, mais les comptes sont muets quant au nom de l'élu. La dépense s'éleva à près de onze mille florins, et l'on en paya six cents à Jean van der Vinne pour la peinture et la dorure.

Ce Jubé fut détruit en 1804, et l'on doit d'autant plus le regretter qu'il avait échappé successivement aux *Gueux* et aux *Sans-Culottes*.

Nous devons encore déplorer la perte du Jubé en marbre de St-Bavon à Gand, élevé sur les dessins de Jean de Heere en 1568, dont van Vaernewyck fait un brillant éloge, et celui de Notre-Dame à Anvers, dont deux tableaux de Peter Neefs au Musée de Bruxelles nous ont conservé une représentation exacte. Construit de 1592 à 1596 par le sculpteur Raphaël Paludanus (van de Poël) aidé de Hubert Goes et de Michel Dresselers, ce dernier servit plus tard de type au Jubé de Bois-le-Duc.

Regrettons encore le remarquable Jubé de Ste-Waudru à Mons, œuvre réussie de Jacques du Broeucq, démoli à la fin du dernier siècle, et citons comme un morceau digne de l'attention et de l'estime de la postérité, le Jubé en marbre de la cathédrale de Tournay, heureusement parvenu jusqu'à nous. Les statues sont de Corneille de Vrient, dit Floris, l'ordonnance de son frère Jacques, l'architecte de l'hôtel de ville d'Anvers, du Retable du St-Sacrement de Miracle en l'église Ste-Gudule (dévasté par la bande d'Olivier van den Tympel), et du Tabernacle de l'église St-Léonard à Léau.

Accordons une mention mêlée de regrets au beau Jubé de Bois-le-Duc Jubé de Bois-le-Duc. élevé sur le type de celui d'Anvers, enlevé de notre temps par un de ces actes de vandalisme que la non-intervention professée par le Gouvernement

néerlandais dans les affaires religieuses a laissé commettre. Ce Jubé était l'œuvre de Conrad de Nurenberg, qui obtint à Bois-le-Duc, en 1608, la bourgeoisie avec dispense des droits ordinaires. D'après l'opinion de M. van Zuylen, il était fils d'un autre artiste portant le même prénom, qui, d'après les comptes généraux de la province de Namur, aux Archives du royaume, était « maître des machonneries de la comté de Namur de 1571 à 1594. » Conrad de Nurenberg, né dans le chef-lieu de cette dernière province, acheva son œuvre en 1613; elle appartenait, comme style, à la première moitié du XVIe siècle.

Outre l'Autel du St-Sacrement par C. Floris, mentionnons les Retables de l'église St-Jacques à Liége, par Lambert Lombart; de la chapelle de la Madelaine à Ste-Gudule; de Braine-le-Comte, et de Swabben près de Tirlemont dont les auteurs sont demeurés inconnus. Joignons-y l'*Armarium*, sorte d'*ex-voto* funèbre de l'église de Suerbempde (Brabant).

Retable de Hal. Jean Mone. 1533.

Gardons une mention toute particulière au beau Retable en albâtre de Numidie rehaussé de dorures de l'Autel principal de l'église de Notre-Dame de Hal, sculpté par Jean Mone, « maître artiste » de Charles-Quint, digne d'être comparé à celui de *S$_n$ Juan de la Penitentia* à Tolède, et qui « posé fus l'an » de grâce 1533, officiant de Bailli en ceste ville de Haulx messire Balthazar » de Toberg. »

Le Retable de Hal comprend quatre étages en retrait, et se compose à la partie inférieure d'un ordre corinthien de cinq pilastres trapus ornés d'arabesques enfermant quatre médaillons circulaires. Les deux pilastres extrêmes en avant-corps supportent chacun une statue assise d'un Docteur de l'Église.

L'ordonnance qui s'élève immédiatement au-dessus de la précédente comporte deux colonnes d'ordre composite, au milieu, formant avant-corps, et deux pilastres aux angles. Ces colonnes sont cannelées jusqu'aux deux tiers du fût décoré d'arabesques en sa partie inférieure; trois médaillons semblables aux précédents occupent l'entre-colonnement des pilastres.

Le troisième étage offre, en aplomb sur l'avant-corps inférieur, une arcade encadrée de colonnes abritant une statue équestre vêtue à la romaine. Cette espèce de niche est accompagnée de deux consoles, rachetant leur mauvais galbe par une grande délicatesse de ciselure et offrant de chaque côté sur leur crête deux statues assises.

Ces trois ordonnances qui vont en décroissant supportent enfin un tabernacle circulaire à portes de cuivre ouvragé décoré de colonnettes en balustres, cantonné de deux statues assises et portant au droit de chaque colonnette une statuette debout. Ce tabernacle est terminé par une lanterne circulaire, également à porte de cuivre, flanquée de consoles, et offrant en amortissement terminal le pélican symbolique.

Toute cette riche ordonnance en style italien, rehaussée de dorures, est sculptée en albâtre rose d'Afrique, dépouilles opimes apportées, sur lest, par les Galères victorieuses de Charles-Quint. Cette dernière particularité explique l'emploi si fréquent aux Pays-Bas au XVIe siècle d'une matière aussi peu commune pour une foule d'édicules semblables.

Donnons aussi un juste tribut d'admiration au grand Portail (*Portaal*) en bois de chêne, placé devant la porte principale de l'église St-Pierre, à Louvain, un des morceaux les mieux réussis de l'art flamand, de la Renaissance qui, par une anomalie étrange, n'a jamais été publié. Accordons ensuite une mention spéciale aux trois Porches appartenant au même style et à la même époque, qui se remarquent à l'église de Hal et aux deux entrées latérales de Ste-Dymphne, à Gheel.

Portails d'églises à Louvain, Hal et Gheel.

La Belgique possède encore en ce style deux remarquables Buffets d'orgues : celui de St-Jacques, à Liége, œuvre magistrale qui occupe le mur opposé au sanctuaire, et celui de St-Pierre, à Louvain, placé au collatéral gauche du chœur.

Buffets d'orgues de St-Jacques à Liége et de St-Pierre à Louvain.

D'un mérite atteignant presque celui du mausolée du cardinal de Croy, d'origine étrangère, signalons ici comme particulièrement dignes d'attention et d'éloges les tombeaux d'Antoine de Lalaing et de son épouse Isabelle de Culenbourg, érigés en 1530 dans l'église d'Hoogstraeten, et celui d'Antoine de Mérode à Ste-Dymphne, à Gheel, construit en 1550.

Tombeaux des familles de Lalaing et de Mérode.

Le 30 août 1558, Philippe II ordonna d'ériger dans l'église de Notre-Dame, à Bruges, un monument à la mémoire de Charles le Hardy; il fut exécuté sous la direction d'Herrera par Jacques Jongelinck. Le tombeau de Marie de Bourgogne est en style ogival, celui de Charles le Hardy en style Renaissance.

Tombeau de Charles le Hardy; Jacques Jongelinck, 1531-1606.

Ce Jacques Jongelinck, fils de Pierre et d'Anne Gramaye, naquit à

Anvers en 1531, voyagea en Italie et à son retour se fixa définitivement dans sa ville natale. Il y mourut en 1606, à 75 ans, exerçant la charge de directeur de la Monnaie de cette ville. Les frais de l'érection de ce monument se montèrent à plus de vingt mille florins du Rhin, d'après les comptes du Conseil des finances, apurés le 19 juin 1563.

Jongelinck fut encore l'auteur des huit statues représentant Saturne, Jupiter, Mars, Apollon, Mercure, Bacchus, Vénus et Diane, qui servirent, en 1585, à décorer l'hôtel de ville d'Anvers, lors de l'entrée triomphale d'Alexandre Farnèse, prince de Parme.

Philippe II, qui chercha des délassements et un repos fugitif dans la construction du splendide Palais-monastère *del Escorial,* avait ordonné qu'aucun édifice public ne se bâtit dans son vaste empire, sans qu'il eût approuvé, sur l'avis d'Herrera, les plans et les devis qui, à cet effet, devaient lui être préalablement présentés.

Herrera travaillait avec le roi une ou deux fois par semaine, comme tout autre de ses Secrétaires d'État, de manière que l'illustre architecte remplissait, au fond, les fonctions qui autrefois incombaient en France au Surintendant des bâtiments, arts et manufactures. Ce contrôle du souverain sur les constructions monumentales dans nos Pays-Bas date d'assez loin; nous lisons, en effet, dans les comptes de la ville de Louvain, cités par le savant archiviste, M. van Even, dans sa notice sur Mathieu de Layens, que les plans que cet architecte dressa pour la construction du nouvel hôtel de ville, que l'on projetait, furent soumis à l'examen de maître Gilles Pauwels, architecte de Philippe le Bon, qui demeura à cet effet plusieurs jours à Louvain.

Sarcophages du chœur de Ste-Gudule.

A ce monument, dû à la piété filiale de Philippe II, joignons les deux sarcophages élevés par l'archiduc Albert, dans le chœur de Ste-Gudule, l'un à la mémoire de Jean II et d'Antoine de Bourgogne, et l'autre à celle de son frère, l'archiduc Ernest d'Autriche. Le premier de ces monuments en pierre de touche et albâtre offre sur la tablette supérieure un lion couché, en cuivre doré, appuyant la griffe sur l'écu de Brabant, fondu en 1610, par Jean de Montfort, conseiller et maître général de la Junte des monnaies, Fourrier de la cour et Garde des dames de l'infante Isabelle, anobli plus tard, par Philippe III à la sollicitation de cette princesse. Le second fut élevé à la

mémoire de l'archiduc Ernest, gouverneur général des Pays-Bas, qui mourut en 1595, et dont l'intronisation à Anvers fournit à Otho Vœnius l'occasion de déployer ses qualités d'architecte. Le style de ces monuments, probablement faits par un artiste d'un certain âge, se rapprochent du genre des sarcophages des familles de Lalaing et de Mérode ainsi que du mausolée en albâtre et marbre noir et rouge de l'évêque Martin Rytovius, érigé en 1605, à St-Martin, à Ypres.

Monument funéraire de Flaminius Garnier à Notre-Dame-au-Sablon

Mentionnons encore l'épitaphe de Messire Jan de Schietere, dans l'église St-Sauveur, à Bruges, et le superbe cénotaphe en forme de Retable à trois étages en albâtre, marbre et pierre de touche, élevé à Bruxelles dans l'église de Notre-Dame-au-Sablon, à la mémoire de Flaminius Garnier, secrétaire du Conseil privé du célèbre Prince de Parme, par sa veuve Maria Reverse.

On sait que ce furent Flaminius Garnier et le président Richardot, qui négocièrent la réconciliation de la ville de Bruxelles avec Alexandre Farnèse et acceptèrent la capitulation des *Gueux*, le 13 mars 1585.

En 1716 les prévôts de certaine confrérie des SS. Crépin et Crépinien qui existait en l'église de St-Jean au Marais, en transportèrent le siége dans la chapelle du grand Serment de l'arbalète.

Ces vandales démolirent le cénotaphe des Garnier et en déposèrent les débris sans précaution ni soucis de l'ordonnance primitive contre la paroi latérale près du confessionnal, sur le banc de pierre destiné au public. Le charmant édicule demeura plus d'un siècle dans cet état lamentable [1].

L'ordonnance est corinthienne; les colonnes, cannelées au tiers, sont enrichies de bas-reliefs sur la partie inférieure. Les dessins sont tous variés et leur caractère se rapproche beaucoup des motifs gravés du Livre d'architecture de Vredeman, évidemment inspirés des colonnes *Cœlatæ* des anciens.

[1] Nous avons en 1864, par ordre de la Fabrique et sur une décision du Ministre de l'Intérieur, élaboré un plan de restauration et de rétablissement dans le style primitif de ce charmant Retable funéraire de l'époque des Floris et de Vredeman de Vries. Ce plan, approuvé par la Commission royale des monuments en 1868, a été mis à exécution. La partie sculpturale a été confiée à M. Dupont, élève de ce M. Sohest, auquel nous sommes redevables de tant de consciencieuses restaurations de nos Retables et autres meubles d'églises, si délabrés, de l'époque ogivale et de la première Renaissance. Le monument Garnier sera rétabli à sa place primitive comme Retable d'autel.

Ancien Greffe de Bruges. 1537.

Les édifices entiers de quelque valeur construits dans le style primordial de la Renaissance furent peu nombreux aux Pays-Bas. L'élégante façade de l'ancien Greffe de Bruges, construite en 1537, est, après l'hôtel des Biscaïens, la plus ancienne construction qui soit à notre connaissance; on ignore le nom de l'architecte qui en fournit les plans. Cette jolie façade hispano-flamande, offre dans son ordonnance, à partir d'un haut soubassement, deux ordres corinthiens superposés dont les types se rapprochent des colonnes des portes des hôtels de Damhouder, place Maubert, et de la Torre, rue Espagnole, dont l'une porte cependant le millésime fort moderne de 1599.

Portes des hôtels de Damhouder et de la Torre à Bruges.

Le style de ces deux portes de rue est en effet plus vieux d'une cinquantaine d'années, mais en dépit de la date qui peut être celle d'une reconstruction, rien ne prouve qu'elles n'aient fait partie de la décoration d'un édifice antérieur dont on aura jugé ces fragments dignes de conservation. Nous avons déjà remarqué qu'au XVIe et même au XVIIe siècle la décoration architecturale de nos grandes habitations se concentrait ordinairement dans le portail d'entrée. Il est encore naturel de supposer que les portes de la place Maubert et de la rue Espagnole sont l'œuvre d'un maître avancé en âge, qui peut alors les avoir fait exécuter en 1599.

Les colonnes de l'ancien Greffe de Bruges sont sculptées en arabesques jusqu'au tiers de leur hauteur et cannelées au-dessus; de gracieux rinceaux se jouent sur les frises des deux entablements. Trois pignons en « château et poupe » jadis couronnés de statues, s'élèvent au-dessus de l'ordre supérieur. Le gable central, beaucoup plus important, est percé d'une fenêtre encadrée de deux colonnes torses d'ordre corinthien. Des fenêtres rectangulaires occupent les entre-colonnements; les deux portes de la façade, placées à droite, et dont l'une est fort large, sont en arc surbaissé.

Maison des Poissonniers à Malines, 1530, Jan Borremans.

La façade de la maison de la Corporation des Poissonniers, à Malines, commencée en 1530, sous la direction de l'architecte Jan Borremans, qui d'après le registre de comptes de ce corps de métier, reçut 386 livres, 12 escalins et 6 deniers d'honoraires, appartient également au type hispano-flamand.

Décorée des ordres dorique, ionique et corinthien superposés; les deux ordonnances supérieures ont leurs fûts historiés d'arabesques au tiers de la hauteur; des meneaux au fenestrage crucifère occupent les entre-colonne-

ments. Le linteau horizontal des fenêtres est surmonté aux deux étages inférieurs d'un arc en anse de panier, dont le tympan est décoré de sculptures, comme presque tous les méplats de la façade. L'intérieur renferme un escalier de pierre des plus intéressants. L'ordre supérieur était couronné d'un haut et pittoresque gable malheureusement mutilé autrefois d'une façon déplorable.

D'après la valeur et la richesse artistique des trois ordonnances existantes, il est aisé de se figurer le brillant aspect que devait présenter jadis ce pignon avec sa grande niche centrale, pompeusement étoffée d'architecture, enrichie d'une statue du Sauveur, œuvre de Cornélis Verhuyck, ses niches accessoires (*capellekens*), ses galeries en encorbellement, ses arabesques, ses figurines, sculptées par le *kleinstekere* Jooris van Wechter. Cet ensemble pittoresque avait pour amortissement « *een verguldene salm,* » emblème de la corporation, que l'on voit encore aujourd'hui au-dessus de la porte du rez-de-chaussée.

Toute cette décoration coûta une somme d'argent considérable : les comptes originaux, documents dont nous devons communication à l'amitié de M. Willem Geets, directeur de l'Académie de Malines, en font foi et nous apprennent également que ce gable splendide demeura par malheur peu de temps dans son intégrité première.

Moins d'un siècle après son érection, il se recontra trois vandales, s'intitulant *bouwmeesters* qui (des réparations ayant été reconnues nécessaires), au lieu de restaurer les parties endommagées par le temps et de recopier ce qui existait pour celles qui devaient être forcément remplacées, trouvèrent : « *na eene reijpe speculatie* en *deliberatie* over het perykel van vallen van » die voorscreven wercke, hebben geoordeelt noodzakelyk te wesen de voor- » genoemde cieraden *af te nemen.* » Ils conclurent en conséquence de jeter bas « de balustrade van den buyten gevel neffen de bovenste stagie oft » solder, de cappellekens staande op de canteelmuren, enz., enz. »

Ces iconoclastes de nouvelle espèce avaient noms Gaspar Van Buscum, J. L. Langhemans et J. Deroy. Si ces trois hommes n'étaient pas des ignorants, c'étaient à coup sûr des impuissants. Le chef-d'œuvre de Borremans empêchait de dormir ces médiocrités jalouses; ils saisirent pour le mutiler la première occasion propice, et par malheur réussirent à abattre la décoration architecturale du pignon de la Maison des Poissonniers.

Maison des Drapiers et la maison du Serment de la Vieille Arbalète, à Anvers.

Rangeons parmi les façades de type ogival habillées d'ordres et d'ornements Renaissance, la maison des Drapiers sur la Grande Place d'Anvers, bâtie en 1551, et la maison du Serment de la Vieille Arbalète, située non loin de la première et construite de 1513 à 1515. Parmi les pastiches les plus purs et les mieux réussis du genre italo-flamand, signalons la maison de la Gilde de la Jeune Arbalète ou de St-Georges à Bruges, rue Flamande, élevée en 1541. Cette façade présente un incontestable cachet de sveltesse et de dispositions élégantes, directement inspirés du faire des maîtres italiens de la fin du XVe siècle.

Maison de la Gilde de la Jeune Arbalète à Bruges.

Hôtels de ville d'Anvers, Flessingue, Leiden.

L'auteur du Jubé de la cathédrale de Tournay, Corneille de Vrient, dit Floris (à cause de son grand père Floris de Vrient), dressa les plans de l'Hôtel de ville d'Anvers qui fut construit de 1561 à 1565, sous la direction de Paul Luydinck qui avait élevé la nouvelle Bourse de cette ville. Ce vaste quadrilatère, formé de pierres bleues et blanches et de marbre rouge veiné, est le type le plus important de l'art italo-flamand de la Renaissance que nous possédions. Il est fâcheux que l'ornementation svelte et gracieuse de l'avant-corps ne se soutienne pas dans l'ensemble de l'édifice, dont le caractère vigoureux et massif accuse presque de la lourdeur. Ce remarquable morceau d'architecture, dont nous parlerons amplement plus loin, fut imité en 1594 sur un plan réduit aux hôtels de ville de Flessingue et de Leiden.

Maison des Oosterlings.

N'oublions pas la maison des *Oosterlings*, construite en 1564 pour la *Hanse* de Brême, par Henri de Pas, l'architecte de la première Bourse de Londres, selon P. Baert ; par Corneille Floris, suivant MM. Mertens et Torfs.

Hôtel de ville de Gand.

Les travaux de l'hôtel de ville de Gand, élevé en style ogival par Dominique de Waghemakere et Rombaut Keldermans (dont les plans furent préférés à ceux d'Eustache Polleijt), furent suspendus pendant les troubles de la révolution des Pays-Bas. Quand on les reprit en 1580, on construisit la partie au nord en style italo-flamand, et l'on continua, dans ce style, en 1585, la façade vers le marché au Beurre. Cette dernière, qui ne fut entièrement terminée qu'en 1618, possède un développement de près de quarante-deux mètres, et présente à partir d'un soubassement trois ordres superposés à piédestaux, Dorique, Ionique et Corinthien. Des fenêtres rectangulaires avec

croisillions en pierre occupent les entre-colonnements. Au-dessus de l'entablement supérieur, se dressent de nombreuses lucarnes accompagnant un petit gable ou pignon central. Cette façade construite en pierre, d'une masse assez imposante, pèche par le manque absolu de mouvement dans l'économie du plan.

Hôtels de ville d'Utrecht, Cambray, Valenciennes et Hal.

Mentionnons encore spécialement, comme présentant des types dignes d'être étudiés, l'ancien hôtel de ville d'Utrecht, nommé *het Huys van Loo*, avec sa belle façade décorée de pilastres en arabesque, sa grande lucarne et sa brétêque Renaissance; aujourd'hui transformé en caserne. Ajoutons l'hôtel de ville de Cambray et celui de Valenciennes, ce dernier ayant un curieux couronnement tout à fait dans le genre de l'hôtel de Pitthem à Bruges; l'hôtel de ville de Hal, rappelant un peu par sa masse le type ogival, construit en 1616; l'ancienne Châtellenie, aujourd'hui Palais de justice, le Beffroi construit en 1629 et les maisons des Chambres de Rhétorique sur le marché de la ville de Furnes.

Châtellenie de Furnes.

Colonne du Marché du Vendredi à Gand.

N'oublions pas dans cette nomenclature la première colonne monumentale érigée aux Pays-Bas. Cette idée, absolument renouvelée des anciens, fut mise en pratique à Gand, où, à l'occasion de l'inauguration d'Albert et d'Isabelle, on éleva en 1600 une colonne d'ordre dorique sur le marché du Vendredi, surmontée de la statue de Charles-Quint.

Hôtel de Pitthem.

Un hôtel remarquable du XVIe siècle, qui sert actuellement de palais épiscopal, se voit à Bruges près de l'église St-Sauveur. C'est l'hôtel de Pitthem bâti en 1549. Il a subi de nombreuses modifications.

D'après le dessin gravé dans la *Flandria illustrata* de Sanderus, la façade de cet hôtel, élevé entre cour et jardin, offrait primitivement trois étages terminés par une terrasse florentine à créneaux entrecoupés d'espèces d'échanguettes reposant sur des consoles supportées par des têtes d'anges. Ce couronnement exotique donne à cette construction un aspect étrange et original. A l'angle droit surgissait autrefois une tour quadrangulaire terminée par quatre pignons à gradins.

Le porche surtout était remarquable : il formait une espèce d'entrée triomphale percée d'une porte cochère à plein cintre, avec impostes et archivolte, contournée de chaque côté de deux colonnes corinthiennes élevées sur

un stylobate. Le fronton triangulaire, amorti par des consoles, était accompagné, de chaque coté, d'une statue de guerrier, portant le costume antique, debout sur un acrotère. Faisons remarquer toutefois le type essentiellement espagnol des deux encadrements de fenêtres du bâtiment formant l'aile droite de l'hôtel de Pitthem.

Palais Granvelle 1550. Sébastien van Noye Pastorana.

La construction au type italien le mieux accentué qui ait été exécutée dans toute l'étendue des anciens Pays-Bas, est sans contredit le palais qu'Antoine Perennot de Granvelle, d'abord évêque d'Arras, puis archevêque de Malines, vice-roi de Naples et ministre de Philippe II, se fit bâtir à Bruxelles au *Cantersteen* sur le *Coperbeke*, et qui s'appelait au XVI[e] et au XVII[e] siècle *Het Huys van Atrecht.*

C'est bien dans tous ses détails, et sans aucun mélange de style platéresque, un pastiche romano-florentin du meilleur temps de l'École de Michele San Micheli ou du Sansovino.

Bâti vers 1550, d'après MM. Henne et Wauters, les savants auteurs de l'*Histoire de la ville de Bruxelles,* sur les plans d'un architecte italien du nom de Pastorana, il le fut, d'après d'autres écrivains, par Sébastien van Noye. Ce qui paraît hors de doute, c'est que les travaux en furent dirigés par cet ingénieur, l'architecte favori de Charles-Quint et plus tard de Philippe II.

Ce nom de Pastorana ne se trouve dans aucune des nombreuses biographies d'artistes qui furent publiées au XVI[e] siècle; Vasari cite seulement un certain Pastorini dit Giovanni Michele, bon *stuccatore* et peintre sur verre du *Cinque-cento.*

Si, comme il est arrivé si souvent, le nom patronymique avait été mal orthographié, la spécialité de stucçateur, profession ignorée aux Pays-Bas, expliquerait naturellement son intervention dans l'œuvre du palais Granvelle; à tout prendre, l'on peut admettre la collaboration d'un dessinateur qui ait tracé les plans et d'un architecte qui les ait mis en œuvre.

Au XVII[e] siècle vivait à Bruxelles un architecte-sculpteur du nom de Pastorana, qui exécuta en 1690 le maître autel de l'église de Notre-Dame au delà de la Dyle à Malines. Il reçut pour son dessin et la direction des travaux 2065 fl. 3 s. 2 d. et fut secondé dans cette tâche par Fr. Langhmans, J.-F. Broechkstuyns et Laurent van der Meulen.

Ce Pastorana n'aurait-il pas exécuté quelques travaux à l'*Huys van Atrecht*, où se tenaient alors les Conseils Privé et des Finances? La tradition édictée plus haut ne remonterait-elle pas au delà du XVIIIe siècle? La question nous paraît indécise.

S'il est aisé, d'ailleurs, d'attribuer la paternité du plan à un artiste italien (à cause de l'absence complète de tout élément flamand, gables, compartiments, etc.), il est impossible d'admettre qu'un architecte étranger ait construit le palais Granvelle. La raison en est fournie par le choix de l'appareil de la façade du bâtiment donnant sur le jardin, qui dénote un architecte indigène, familiarisé avec les ressources du terroir en fait de matériaux de construction. Dans un pays où il était possible de se procurer des pierres de taille à profusion, qui pouvaient sinon lutter avec les marbres italiens, au moins y suppléer comme succédané respectable, jamais un architecte de cette nation n'eût imaginé le mélange de murs de briques rouges, des pilastres de briques bleues, de l'entablement et des moulures de grès ferrugineux de teinte jaunâtre. Quant à la façade de cet édifice, nous penchons à croire qu'elle est bien l'œuvre d'un Italien, à cause de l'absence des motifs caractéristiques employés au palais du chancelier Granvelle à Besançon, et que van Noye n'eût pas manqué de mêler aux portiques romains du théâtre de Marcellus prototype de l'ordonnance du palais du cardinal.

Au reste, les deux attributions de paternité qui ont pu se conserver côte à côte pendant des siècles, prouvent en faveur de l'hypothèse probable que le palais du cardinal Granvelle était le résultat de l'œuvre collective de deux artistes, l'un italien, l'autre flamand.

La façade sur la cour d'honneur de l'*Huys van Atrecht* ne faisait point face à la rue. Elle se composait, à partir d'un soubassement uni ou socle, de deux rangs de portiques superposés : dorique mutulaire et ionique antique.

A part l'ornementation sculpturale, nous avons rencontré presque identique cette ordonnance à la façade de la Bibliothèque de St-Marc, à Venise, élevée en 1536 sur les plans de Jacopo Tatti dit Sansovino. Le rez-de-chaussée se composait de la donnée classique de Serlio, sévèrement observée; les archivoltes des arcades de l'étage reposaient sur l'entablement d'un ordre ionique nain. Cette ordonnance, familière à Tatti et dont s'engouèrent plus tard

Inigo Jones et lord Burlington, se retrouve à Rome à la partie centrale du premier étage de la Basilique de St-Jean de Latran, à la cour du palais de Firenze, *via di prefetti*, et au palais Linotte dans la même ville.

Les pieds-droits supportant l'entablement nain portaient à faux sur les impostes du portique inférieur. Une *Loggia* fermée, décorée de deux fenêtres à frontons en arc de cercle, présentait une ordonnance composite surmontée d'un fronton triangulaire dont le tympan était percé d'un oculus. La frise de l'entablement portait en capitales romaines la devise du cardinal : DVRATE.

C'était sans contredit une réminiscence de l'inscription lapidaire IANNOCTIUS. PANDOLFINUS. EPS. TROIANUS. placée dans la grande frise du palais Pandolfini, à Florence, élevé sur les plans de Raphaël.

La façade donnant sur le jardin, et dont nons avons déjà décrit l'aspect polychrome fort agréable, se composait de deux rangs superposés de portiques toscans et doriques d'après Serlio. Dans les arcades supérieures, s'encastraient, à hauteur de l'imposte, un rang de sept fenêtres à chambranles, contre-chambranles et consoles supportant des frontons alternativement triangulaires et en arc de cercle. Les lettres isolées de la devise de Granvelle se lisaient également au-dessus des frontons des fenêtres.

Le cardinal-archevêque de Malines se fit encore construire un château ou résidence d'été aux bords de l'étang de Saint-Josse-ten-Noode. S'il faut s'en rapporter aux débris qui en restent, il s'attacha davantage à réaliser le type connu du Manoir féodal que celui du Casino ou de la Villa italienne. Nous ferons cependant remarquer les fenêtres des tourelles donnant sur la chaussée de Louvain, que l'on peut voir encore aujourd'hui, et dont l'entourage en pur style italien porte à la clé le chiffre du cardinal.

Antoine « Perennot de Grandvelle, » fils de ce fameux Garde des sceaux de l'Empire, Nicolas Perennot, dont Charles-Quint écrivit à son fils, Philippe II, en apprenant la mort : « Mon fils, nous avons perdu vous et moi » un bon lit de repos » doit prendre rang parmi les personnages qui facilitèrent, aux Pays-Bas, l'introduction et le développement des beaux-arts, et particulièrement de l'architecture de la Renaissance italienne.

Granvelle favorisa tout particulièrement la diffusion des chefs-d'œuvre romains par la calcographie. En 1558 il fit graver à ses frais, par Jérôme

Cock, les dessins que Sébastien van Noye avait faits des Thermes de Dioclétien, sous le titre de *Termæ Diocletiani imperatoris* etc., dont nous parlerons plus loin. En 1562 le même Cock (qui avait déjà antérieurement, en 1550 et 1551, publié un volume in-f° oblong intitulé : *Præcipua aliquot romanæ antiquitatis ad veri imitationem affabre designata,* dont le titre à cariatides très-curieux semble de la main de Pierre d'Alost), dédiait au cardinal vingt-deux planches de vues d'après les anciennes ruines de Rome, composant le nouveau recueil intitulé : *Operum antiquorum romanorum reliquiæ et ruinæ.*

L'artiste flamand, en plaçant son travail sous la protection de Granvelle, résume son éloge en cette phrase bien honorable pour celui auquel elle était adressée : *omnium bonarum artium Mecœnati.*

On remarque l'écusson de la famille Perennot « barré d'argent et de sable à sept pièces, au chef cousu de l'empire » à une clé de voûte polychromée de la grande nef de l'église de Notre-Dame-au-Sablon, à Bruxelles. Or, comme l'on sait authentiquement que cette partie de l'église était achevée en 1519, c'est Nicolas Perennot, « seigneur de Grantvelle, baron d'Aspremond » Beljeu, etc. » qui devait y avoir contribué de ses deniers.

Nicolas Perennot fit construire le palais de Besançon, et y accumula des richesses considérables en tableaux et statues antiques de maîtres fameux, que sa grande fortune pécuniaire et sa position exceptionnelle dans l'empire le mettait dans la possibilité d'acquérir.

Granvelle le chancelier fut, sa vie durant « le tout de l'empereur qui ne » faisait rien que par lui » suivant l'expression de M. de Bellegarde, envoyé du duc de Savoie en 1530. De 1534 à 1540 la bâtisse de cette grande habitation princière, en l'absence forcée du Garde des sceaux, se poursuivit sous la surveillance de dame Nicole Bonvalet, sa femme.

Le cardinal de Granvelle avait donc puisé dans le palais paternel, où brillait le fameux torse de Jupiter (qui passa en 1683 à Versailles et se voit aujourd'hui au Musée du Louvre) les instincts artistiques et la singulière propension pour l'art de Vitruve qu'il montra dans le cours de son administration aussi bien aux Pays-Bas qu'à Naples et en Espagne.

Le palais sur le *Coperbeke* formait une exception unique dans le système ordinaire d'ornementation des façades, des hôtels des *ricos hombres* élevés

pendant la période espagnole. Nous avons déjà dit, à leur propos, que tout le luxe était concentré dans le portail d'entrée, et que ces grandes résidences aristocratiques se distinguaient seulement des autres habitations par leur étendue. A tous égards, le palais Granvelle était un véritable type étalon d'une architecture inconnue jusqu'alors aux Pays-Bas.

Hôtels à Bruxelles, Mons, Liége et Gand.

Des façades dignes d'attention se voient encore à l'Hôtel de la Place Verte à Anvers, dont le rez-de-chaussée orné de bossages rappelle les palais vénitiens et florentins, et les trois étages au-dessus sont indiqués par autant de rangs de pilastres composites dans le style hispano-flamand, et à la belle habitation du XVI[e] siècle située à Mons en face de la tour du château. Ajoutons la maison que Lambert Lombart construisit à Liége en 1548 et dont nous parlerons plus loin, et l'hôtel du prévôt de S[t]-Bavon à Gand, et nous aurons à peu près épuisé la liste des constructions urbaines.

Transformation de l'aspect architectonique des châteaux.

Vers la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e], l'aspect formidable des châteaux purement militaires tend à se modifier, par l'admission dans leur décoration extérieure des éléments de l'architecture civile. Le type du quadrilatère flanqué aux angles de tours massives persista néanmoins jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle, où prévalut le genre des villas italiennes de Palladio et Scamozzi. Les ouvrages de Sanderus et du baron Le Roy de Brouchem, les « Délices » du Brabant et du pays de Liége, renferment des vues d'un grand nombre de châteaux gravés par Vostermans, Hollar, Perelle et Harrewyn, tous plus ou moins dans le type militaire adopté depuis le XVI[e] siècle, dont les résidences semi-seigneuriales de Dion-le-Val, Vosselaer et Bornival sont les types les plus caractéristiques. Ces constructions massives étaient d'ailleurs d'une grande simplicité et sobriété d'ornements; très-peu étalaient un certain luxe extérieur. A partir cependant du règne de Charles-Quint, les Gouverneurs généraux des Pays-Bas s'occupèrent davantage de leurs résidences d'été, et les décorèrent même avec plus de luxe que leurs palais et leurs hôtels urbains.

Châteaux de Marie-Mont et de Binche 1548. Jacques du Brœucq.

En 1548, Marie de Hongrie, princesse éclairée, qui agréait la dédicace de la traduction française du quatrième livre de Serlio par Pierre d'Alost, fit bâtir par Jacques du Brœucq les châteaux de Marie-Mont et de Binche, ruinés bientôt de fond en comble par les Français en 1552, en représailles

de l'incendie de la maison royale de Folembray, entre Laon et Noyon, qu'Androuet du Cerceau a représentée en deux planches dans le second volume de ses *Excellens bastiments de France.*

Nous n'avons pas de données précises sur les détails de leur architecture, mais François de Rabutin, dans ses « *Commentaires sur le faict de la » dernière guerre en la Gaule Belgique entre Henri second très chrétien roi » de France et Charles cinquième empereur* », depuis l'an 1551 jusqu'en 1554 (imprimés à Paris, chez Vascosan en 1555), nous apprend que « la » magnifique maison de Mariemont » était construite « curieusement pour le » singulier plaisir et délectation de la reyne Marie, appropriée de tant de » singularités qu'il est possible de penser. »

En racontant l'incendie du château de Binche « autant en fit-on » dit Rabutin « d'un très beau et magnifique chasteau qu'elle y avoit faict nouvel » eslever, remply et aorné de toutes choses exquises, comme de plusieurs » varietez de marbres, tableaux, peinctures plates et eslevées, statues, » colonnes de toute sorte, etc. » On voit par cette description de F. de Rabutin, gentilhomme de la compagnie de François de Clèves, duc de Nivernais, témoin oculaire de ces actes de dévastation, que Marie de Hongrie avait hérité de sa tante le goût pour les meubles somptueux et le luxe d'objets d'art emprunté aux palais italiens que nous avons vu introduire à la Cour de Malines par Marguerite d'Autriche.

D'après les descriptions contemporaines, le château de Boussu (dont le quart seulement était élevé quand il fut détruit de fond en comble par les troupes des États Fédérés en 1579), avait été commencé également par Du Brœucq en 1539. Château de Boussu 1539.

Ce château de Boussu, à deux lieues de Mons, appartenait à Jean de Hennin, comte de Boussu, chevalier de la Toison d'or. Dans la grande galerie de ce château, se voyait un Hercule d'argent massif de six pieds de haut, que les Parisiens avaient offert à Charles-Quint, lors de son entrée à Paris en 1540. Cet hercule avait été ciselé par Chevrier, d'après un modèle de maître Roux.

A ces demeures princières, ajoutons le château qu'au dire de Sanderus, Charles de Croy, duc d'Aerschot, éleva à « S[t] Josse ten Hoy »; celui que fit Château du duc de Croy à S[t] Josse ten Hoy.

bâtir le cardinal Granvelle, et dont nous avons parlé plus haut, près de l'ancienne maison de campagne des ducs de Bourgogne, dominée par le Wyngaert-Bergh. N'oublions pas de mentionner la charmante villa ou château de Borcht, qui s'étendait de la chaussée de Molenbeek au *Donker-Molen,* que fit bâtir le 23 avril 1560 Jean-Baptiste Houwaert. Ce poëte flamand, mari d'une patricienne de Bruxelles, Catherine Caudenberg, appela sa résidence *Kleyn-Venitie.*

Château de Borcht bâti par le poëte Houwaert. 1560.

Les trois châteaux de Binche, de Mariemont sur la Haine et de Boussu, étaient entourés de parcs, plantés dans le style des jardins Aldobrandini ou Farnèse, décorés de statues, de grottes, de cascades, de nymphées dignes des plus célèbres casins des bords du Tibre, de l'Arno ou de la Brenta.

Influence de Jacques du Brœucq, ses œuvres et ses élèves.

Jacques du Brœucq, le vieux, appelé de Brusca en Italie où il fit un long séjour, naquit à St-Omer. Sculpteur et architecte de Marie de Hongrie, il donna une grande impulsion à la transformation de l'architecture civile. Nous connaissons encore de lui l'autel de la Madeleine, à Ste-Waudru, où se trouvait jadis aussi le fameux Jubé qui, au dire de l'auteur de l'Histoire de Mons était orné de dix statues de marbre de grandeur naturelle et de quatorze bas-reliefs en albâtre du travail le plus précieux. Notre artiste donna encore les plans de l'autel de St-Barthélemy malheureusement détruit dans la même église. Vers la fin de sa vie, Du Brœucq alla habiter Liége et y publia en collaboration de son frère Frantz (1529-1570) des ouvrages d'architecture et d'ornements recherchés. Nous connaissons encore un autre architecte du nom de De Breuck, qui florissait au commencement du XVIIe siècle, bâtit plusieurs édifices à St-Omer en 1621, et fit construire à Mons en 1634 l'abbaye de St-Ghislain.

Jean de Bologne. 1528 1608.

Le plus célèbre des élèves de Jacques du Brœucq, fut Jean de Bologne, (né à Douai en 1528), qui alla ensuite étudier sous Michel-Ange. Protégé magnifiquement par le Grand-duc de Toscane, François Ier, qui le fit chevalier de l'ordre du Christ, et plus tard par Ferdinand Ier son successeur; il travailla successivement pour Maximilien, Rodolphe II, Philippe II, Philippe III et Ferdinand III de Bavière.

Jean de Bologne fut encore architecte : il bâtit le palais de Bernardo Vecchietti, gentilhomme florentin, qui fut son bienfaiteur, et éleva en 1561

l'église de la confrérie de St-Nicolas de Ceppo à Florence. A Lucques, il construisit deux chapelles sur ses dessins et en fit lui-même les sculptures.

Saint-Charles Borromée commanda à Jean de Bologne la fontaine de *San Petronio* ou de la *Piazza Maggiore* dont l'architecture est du sicilien Tomaso Laurenti; elle fut achevée en 1563.

Sculpteur et architecte éminent, Jean de Douai mourut à Florence à l'apogée de sa gloire, le 14 août 1608, à l'âge de 79 ans, et fut inhumé dans l'église de la *Nunziata* où il avait acquis une *Chantrerie* de famille.

Jean de Bologne eut pour élève principal Pierre Francheville, nommé en Italie Pietro Francavilla, dont il est parlé plus loin.

Les types Rennaissance adoptés par les architectes militaires.

L'architecture militaire adopta avec un égal empressement les types de la Renaissance : nous n'en voulons pour exemple que la porte de Malines à Anvers, bâtie sous Charles-Quint, et le livre de Hans van Schille, ami de Vredeman De Vries, « ingéniaire et géographe du roi et des Estats », dont tous les projets de « citadelles, bastions, bouleverts, tuitions, chasteaux et » telles semblables forteresses » sont traités dans le style Toscan ou Dorique, et empruntent leur décoration martiale aux rustiques et aux bossages à pointes de diamant.

En fait d'édifices religieux, nous n'avons à citer que le charmant portail adossé en 1558 par Lambert Lombard à l'église St-Jacques, à Liége, splendidement érigée en style ogival six années auparavant. Ce rapprochement de dates ne doit pas étonner, si l'on veut se rappeler qu'en pleine Renaissance civile et militaire les édifices religieux continuèrent à être bâtis en style ogival tertiaire d'une grande pureté relative. La façade de la chapelle du St-Sang, à Bruges, date de 1533. Le chœur du St-Sacrement de miracle à Ste-Gudule fut élevé de 1533 à 1539 sur les plans de l'architecte Pierre van Wyenhoven. Le chœur de l'abbaye de Lobbes, commencé en 1568 et terminé en 1576, fut le dernier édifice important qui s'éleva en style ogival, à l'exception du chœur de la Vierge à Ste-Gudule, qui le fut seulement en 1649. Il est vrai qu'à ce dernier édifice les voûtes d'arête s'appuient sur des arcs doubleaux à plein cintre. Notons qu'il existe à Ypres deux maisons ogivales portant la date de 1544. On trouve encore des intérieurs gothiques désignés sous le nom de *style moderne* dans l'œuvre de Vredeman de Vries;

cette exception s'étendit parfois jusqu'aux meubles d'église, témoin le magnifique retable en style ogival présentant en six compartiments le martyre de Saint-Léger, évêque d'Autun, et de Sainte-Agnès, exécuté en dix-huit ans par un religieux de l'abbaye de Liessies, actuellement au Musée de la porte de Hal et portant le millésime de 1530.

Les sectateurs de Vitruve et les dépositaires des secrets des *magistri comacini*, purent donc aux Pays-Bas, pendant plus d'un siècle, vivre en paix côte à côte, travaillant souvent à un même édifice. Ce grand art ogival était si vivace et si bien ancré dans l'esprit de nos ancêtres, qu'en dépit de la conversion d'un grand nombre d'artistes en renom, il fallut attendre la mort des anciens maîtres et de leurs élèves et l'affaiblissement inévitable des traditions par suite du manque progressif de commandes et de la difficulté de plus en plus absolue de trouver à les appliquer, pour arriver à les détruire. Encore, au beau milieu du XVIIe siècle, neuf ans après la mort de Rubens, il se trouva un architecte flamand de l'école de Matthieu de Layens et de Gérard de St-Trond pour élever, d'après les vieux principes, le chœur de la Vierge adossé au transsept de l'église Ste-Gudule.

Traduction française du songe de Polyphile. 1546.

Nous avons dit au premier chapitre de ce travail qu'une imitation française plutôt qu'une traduction fidèle du Poliphile italien parut seulement à Paris, en 1546. Ce volume est recherché parce que les gravures plus correctes que les anciennes sont attribuées à Jean Cousin, élève de Michel-Ange, et à Jean Goujon. Nous sommes assez de ce dernier avis, eu égard à l'elégance extrême des figures. Cette traduction dut avoir un grand succès en France, car elle reparut successivement en 1554 et 1555.

Ce livre célèbre, qui joua un si grand rôle dans la diffusion des idées païennes de la Renaissance parmi les classes élevées, ne fut jamais traduit ni réimprimé aux Pays-Bas. Nous en trouvons des raisons suffisantes dans la foncière différence des mœurs des deux peuples, très-relâchées en Italie, très-sévères chez nous. Le puritanisme protestant y avait quelque peu contribué : c'était l'époque ou des guimpes montant jusque sous le menton emprisonnaient la gorge de nos belles flamandes. Le costume, bien mieux encore que l'architecture, fournit un étalon infaillible de la dissolution ou de la rigidité des mœurs.

Nous l'avons déjà dit plus haut, le livre du *Songe de Poliphile* est le document le plus précieux que nous possédions pour analyser sur le vif le côté philosophique et moral des causes métaphysiques qui amenèrent la résurrection de l'art et de la littérature des Grecs et des Romains. C'est dans l'étude attentive et persistante de ce livre que nous avons surpris plus d'une révélation posthume, soulevé plus d'un coin du voile mystérieux qui cachait des secrets disparus dès le berceau de la Renaissance italienne.

L'architecture de Serlio, traduite en flamand, à Anvers. 1539.

S'il n'y eut pas chez nous d'édition du *Songe de Poliphile,* par contre, dès 1539 on imprima à Anvers la traduction du quatrième livre de Sébastien Serlio. Ce monument typographique de l'introduction de l'art de la Renaissance aux Pays-Bas est, au dire de van Hulthem, d'une rareté insigne. Nous en possédons un bel exemplaire ayant appartenu jadis à Michel Florencio van Langren, ingénieur et architecte du commencement du XVIIe siècle, dont il porte la signature. C'est à ce van Langren que Bruxelles doit la première étude sérieuse d'une série de travaux d'art en vue de remédier aux inondations périodiques de la Senne qui affligeaient le bas-quartier.

Cette traduction porte pour titre : *Generale reglen der architecturen op de vyve manieren van Edificien, te weten Thuscana, Dorica, Ionica, Corinthia, en de Composita, met den exemplen der antiquiteiten* DIE T'MEESTE DEEL CONCORDEREN MET DE LEERINGHE VAN VITRUVIS, *door Sebastien Serlio, met Privilegie, overgezet by Peeter Coucke van Aelst, Antwerpen 1539.* On lit derrière le titre les vers suivants qui, mal entendus, ont peut-être été la cause que Paquôt, et d'après lui M. Schayes, ont faussement attribué à Pierre Coecke une traduction de Vitruve.

COR. GRAPHEUS.
LECTORI,

Pictores, statuarii, architecti
Et vos o latomi, o fabri, expetitam
Quot quot symmetriam probatis, eia
Huc adeste alacres, novum hunc laboram.
Spectate, huncce novum videre læti
Thesaurum, exiguoque comparate

Ære has divitias, bene æstimandas
Ingenti pretio : hic meridiano
Phœbo lucidius queat vederi,
Quid quid toto opere in Vitruviano
Aut sit difficile, aut male explicatum
Aut non sufficiens, minusque nostris
Aptum temporibus : nihil deest jam,
Nil jam difficile aut tenebricosum
In libris legitur Vitruvianis.

Pierre Coecke fut à la fois le traducteur, le graveur et l'éditeur de son livre. Le succès en fut si grand que, dix ans plus tard, il en donna une édition corrigée et augmentée de plusieurs planches. En 1546, Coecke publia le IIIe livre, dont il donna en 1550 une traduction française intitulée : *Des antiquités le troisième livre translaté d'italien en franchois accompagné d'Ung traité d'aulcuns choses merveilleuses d'Égipte.* « Imprimé en Anvers » pour Pierre Coucke d'Alost, libraire juré de l'impériale majesté par Gil » van Diest en l'an de nostre seigneur mil cinq centz cinquante le VIe jour » de juillet. Visité et admis par Monsieur Martin Cools curé et pasteur de » Sainct Goele à Brusselles, par la Chancellerie de Brabant approuvé et pri- » vilegié et soubsigné P. de Lens. »

Le cartouche qui sert de titre est des plus remarquables d'abord comme composition, ensuite comme entente et science des tailles de la gravure sur bois. Il porte les armoiries de la reine Marie de Hongrie et cette inscription : « Règles générales d'architecture sur les cinq manières d'édifices, ascavoir » thuscane, dorique, ionique, corinthe et composite, avec les exemples des » antiquités lesquels la plus part concordent a la doctrine de Vitruve. » Revu et corrigé avec addition du même auteur oultre les précédentes » impressions. Dédié a très haulte et très illustre princesse, Dame Marie » royne douagière de Hunguerie, archiducesse etc., regente et gouvernante » des Payes de par decha, son très humble serviteur et painctre Pierre van » Aelst félicité, prospérité et valétude. »

Ce titre est très-important pour la lumière qu'il jette sur l'état des idées des maîtres flamands à l'égard de cette architecture classique qui s'intro-

duisait définitivement. Nos architectes du XVIe siècle, en copiant Serlio, croyaient bien sincèrement agir d'après les préceptes de Vitruve, et leurs œuvres, que nous n'hésitons pas à qualifier « style Renaissance », étaient élaborées en vue de la pure et simple imitation de l'antiquité.

A l'époque Louis XVI, cette seconde Renaissance classique; de Neufforge, de la Fosse, Salembier, Ranson, Boucher le fils, de la Londe, Cauvet et Forty, inscrivaient sans sourciller l'appellation « à l'antique » en vedette de leurs compositions les plus pittoresquement originales. Chaque école, au reste, a copié l'art antique avec les yeux de son temps; ne voyons-nous pas de nos jours, à Vienne, à Paris, à Berlin, à Bruxelles, s'élever des édifices en prétendu style néo-grec, à tout prendre la plus piètre interprétation que l'on ait jamais faite depuis la Renaissance des thèmes et des données de l'art greco-romain.

Nous n'insisterons pas ici sur l'opinion énoncée par de Piles, Moreri, Paquot, Philippe Baert et M. Schayes, qui, se copiant successivement, ont attribué à Coecke une traduction flamande des dix livres de Vitruve, imprimée à Anvers en 1546; nous l'avons réfutée avec surabondance de preuves au premier chapitre de ce mémoire.

Les dates d'impression des diverses éditions des livres de Pierre Coecke sont officielles; nous les avons précisées au moyen du superbe exemplaire ayant appartenu à M. van Hulthem, et contenant tous les livres en édition *princeps* y compris les Ier, IIe et Ve, qui n'ont été publiés qu'après sa mort, (arrivée en 1553), par les soins de sa veuve, peintre de mérite, née à Malines, appelée Marie van Bessemers, *alias* Mayken Verhulst. Ces trois derniers livres furent publiés à Anvers *op de Lombarde veste in de schiltpadde*. La traduction française de 1550, qui n'y figure pas, se trouvait heureusement dans notre bibliothèque.

L'édition originale italienne de Serlio parut successivement. En 1537, le IVe livre, traitant des ordres, vit le jour à Venise; en 1540-1544, le IIIe relatif à l'architecture romaine de l'antiquité, parut dans la même ville. Les Ier et IIe livre, Géométrie et Perspective, furent édités à Paris en 1543, avec une traduction française de Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt. Le cinquième et dernier, où l'on traite des Temples chrétiens, sortit des presses de Vascosan, à Paris, en 1547.

Ce fut l'année même de sa mort que Pierre Coecke dédia à Marie de Hongrie « Les règles générales d'architecture concordantes avecq les escriptz » de Vitruvius. » Nous avons déjà vu que la sœur de Charles-Quint aimait à bâtir, et qu'elle se fit élever à la fois deux villas italiennes à Marie-Mont et à Binche. Quoique son architecte de prédilection fût Jacques du Brœucq, le maître de Jean de Douai, elle protégeait Pierre d'Alost « libraire juré de l'Im- » périale Majesté et son peintre et architecte ordinaire. » Le luxe tout princier d'impression qu'affecte la traduction française dédiée « à la Reyne » nous fait supposer qu'elle a dû se montrer généreuse envers l'artiste.

Influence de Marie de Hongrie dans le développement de l'architecture italienne.

Il est fort curieux d'étudier le rôle que deux femmes, deux princesses qui gouvernèrent nos provinces, jouèrent dans l'introduction du style de la Renaissance; Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie, tante et sœur de l'empereur Charles-Quint.

Nous avons amplement fait ressortir cette influence pour Marguerite d'Autriche; n'eût-elle pas occupé si activement les architectes et les sculpteurs, par le témoignage contemporain de Pierre d'Alost, nous sommes en droit d'attribuer à Marie de Hongrie une part active dans le développement et l'introduction de l'architecture italienne. Ce témoignage, Coecke le formule en ces termes, dans la dédicatoire de sa traduction française : « bien scavant » (très vertueuse princesse) qu'après vos grandes occupations prenez volen- » tiers le loisir de lire livres, ceulx principalement qui rememorent choses » antiques et authenticques, ce que faict ce présent volume. »

Ce fait assez rare de la dédicace d'un livre d'architecture à une femme, nous rappelle que la princesse de Guémenée agréa l'hommage et permit de graver son portrait en tête du « Livre de Plafonds et galeries » de Jean Cotelle.

Tel fut le succès de la traduction de Serlio aux Pays-Bas, qu'elle fut rééditée sur les anciens bois à Amsterdam, d'abord en 1606, chez Cornélis Claesz, *opt de Water int schryfboeck;* puis, dix ans plus tard chez Hendrick Laurensz, *boeckverkooper* à la même enseigne. Ces deux éditions se trouvent à la Bibliothèque royale de Belgique et, particularité que l'on rencontre souvent pour les livres d'architecture du XVI[e] et du XVII[e] siècle, de ce dépôt, elles viennent d'anciennes bibliothèques conventuelles de la Compagnie de Jésus.

Nos artistes se servirent longtemps de préférence des proportions de Serlio. Le plus ancien Vignole édité aux Pays-Bas ne date que de 1617; le texte original italien était traduit en flamand, allemand, français et anglais; il fut imprimé à Amsterdam, chez Willem Janssz, demeurant *op t'water by de oude Brugghe, in de gulde sonnewijser*, sous ce titre : *Regole delli cinque ordini d'architettura di M. Giacomo Barozzio da Vignola con la nuova aggiunta di Michel-Angelo Buonarotti.*

En 1642, Jan van Hilten, demeurant également à Amsterdam, sur le *Wister marckt, in Pallas,* en publia une seconde édition.

Les proportions de Serlio, moins gracieuses que celles de Vignole qui prévalurent en France et en Allemagne, infiniment moins majestueuses et grandioses que celles d'André Palladio, mises à la mode en Angleterre par Inigo Jones, James Gibbs et plus tard par lord Burlington, avaient aux yeux des coloristes flamands des mérites incontestables qui les firent prévaloir : la vigueur et le jeu des saillies, la largeur des masses et la simplicité plantureuse des membres moulurés. La manière dont Vignole a rendu l'architecture antique devient mesquine à force de vouloir être correcte; la mesquinerie n'a jamais pu être reprochée à une œuvre exécutée par un artiste flamand, architecte, peintre ou sculpteur.

Nous nous sommes plu à contrôler, à l'occasion, cette fidélité persistante de nos artistes du XVIe siècle aux proportions de Serlio, et en particulier à l'ancienne façade du palais Granvelle, dont les deux étages de portiques, si gracieux et si purs de proportions modulaires, ont été sensiblement alourdis par la reconstruction qui en a formé l'aile gauche du bâtiment bourgeoisement médiocre de l'Université de Bruxelles.

L'œuvre la plus intéressante de Pierre Coecke, en ce qu'elle constitue le premier essai d'architecture nationale, inspirée par « la manière d'antique » italienne, » (comme disait Vredeman De Vries, dans la préface de son livre d'architecture gravé par Jérôme Cock et imprimé à Anvers, chez de Jode, en 1565), c'est la série d'Arcs de triomphe, érigés en 1549 à Anvers pour la Joyeuse Entrée de Philippe II, composés et gravés sur bois par lui-même, et publiés l'année suivante.

A cette période de la Renaissance, on n'ose pas encore élever en pierre et

en marbre des Colonnades, des Portiques, des Arcs de triomphe et des Dômes, comme on le vit plus tard aux grandes constructions *Loyolites* et *Rubéniennes;* mais les fêtes populaires provoquèrent de grands étalages d'enthousiasme et de démonstrations extérieures où l'architecte et le décorateur trouvèrent leur profit.

Ce fut à ces occasions que l'on vit improviser des constructions éphémères, en bois et en toile, qui familiarisèrent insensiblement les masses avec les ordres gréco-romains et les motifs de l'architecture italienne du siècle de Léon X.

Entrée triomphale de Charles-Quint à Anvers. 1515.

La première de ces manifestations décoratives, qui devint un puissant déterminatif de la révolution architecturale qui couvait aux Pays-Bas, fut réalisée par les artistes d'Anvers, parmi lesquels se distingua Quinten Massijs, lors de l'Entrée triomphale de Charles-Quint dans la métropole commerciale.

D'après le récit de Petrus Ægidius, *archigrammateus Antwerpiæ,* on y employa deux cent cinquante peintres et trois cents ouvriers de divers métiers. Par malheur nous ne possédons pas les dessins des « mystères et arcs de triomphe » (si intéressants pour étudier les origines de l'art de la Renaissance dans nos contrées), qui furent élevés sous la direction des artistes anversois. Un opuscule introuvable du fonds van Hultem, intitulé : *Hypothesis sive argumenta spectaculorum,* etc., imprimé à Anvers, chez Michel Hillenius, en 1520, et que nous analysons plus loin, nous en donne toutefois une description assez détaillée, pour nous convaincre que Quinten Massijs (1466-1530) et ses collègues avaient eu assez de peine à s'assimiler les principes encore vaguement connus de l'art de Vitruve, pour ne pas s'être aventurés à sortir des données générales, fournies par les monuments de Rome et adoptées par le commun des artistes italiens.

Il n'en fut pas de même, heureusement, lors de la Joyeuse Entrée de Charles d'Espagne à Bruges; la relation en a été faite par Remy de Puys et imprimée chez Gilles de Gourmont, en un petit in-folio gothique de trente-neuf feuillets avec trente-trois figures sur bois. Nous n'avons jamais rencontré qu'une seule fois, en 1865, à la librairie ancienne de M. van Tright, qui l'a mis complaisamment à notre entière disposition, un exemplaire irréprochable de cette relation de la plus ancienne « Entrée » de nos souverains, où l'on vit

dans les décors éphémères destinés à rehausser la splendeur de cette cérémonie, les premières applications du style de la Renaissance et du genre arabesque.

Le livre est intitulé : *La tryumphante et solemnelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advenement de tres hault, tres puissant et tres excellent prince monsieur Charles prince des hespaignes archiduc d'austrice en sa ville de Bruges l'an mil V cens et XV, le XVIII jour davaril apres Pasques redigée en escript par maistre Remy du puys son tres humble indiciaire et historiographe.* Relation illustrée de Remy du Puys. 18 avril 1515.

C'est dans ce livre curieux, d'une très-grande rareté, qu'apparaissent pour la première fois les motifs italiens, quoique le plus souvent l'ensemble de l'ordonnance se rapporte encore au style ogival flamboyant.

On appelait alors *escharffaultz* ou *eschaffaulz*, les arcs de triomphe (*pegmata*) et mystères (*poincten*) les théâtres à personnages allégoriques vivants (*huyskens* de notre antique *Ommeganck*), empruntés moins à la Bible et au Nouveau Testament qu'à la Mythologie et à l'histoire héroïque de la Grèce et de Rome. Dans les eschaffaulz et mistères de l'Entrée de Charles d'Espagne, cette tendance païenne est intéressante à constater; on y voit, sous des costumes parfois bizarres, « Pean, dieu de nature nud et cornu;
» Saturne et Sibeles sa femme; Ceres des fruitz ayant en sa dextre froment;
» Mars, dieu des batailles; Jupiter et Dame de Richesse sa ieune compagne;
» Atlas flechissant soubz la merveilleuse charge non du ciel mais du monde
» qu'il portoit sur ses espaules; Alexandre le grant sur Bucifal; Perseus à
» l'escu de cristal; Hercules portant une pomme d'or laquelle il conqúist
» iadis en Aphrique et finalement Ulixes avec tout le harnas d'Achieles. »

On voit par cette nomemclature que les propensions d'Érasme pour l'antiquité et ses livres propagateurs, avaient déjà provoqué chez les Flamands le goût de la lecture des écrivains de la Grèce et de Rome, et que les ordonnateurs des *eschaffaulz et mistères* destinés à rehausser l'Entrée de monsieur Charles en sa bonne ville de Bruges, avaient tenu à faire preuve d'une solide érudition classique. Quant au jeune Charles d'Autriche lui-même, s'il faut en croire la mythologique comparaison de Remy du Puys, « par sa
» beaulté naturelle et maintien confit en toute grâce royalle, il semblait

» mieux a vérité dire ung Apollo ou ung Mercure, que ung corps humain » entre ses princes. » Ce portrait est précieux à noter en passant, il prouve que le langage habituel des lettrés tournait tout à « fait à l'antique, » et que l'enthousiasme du docteur de Rotterdam, que nous mettions en relief au début de ce travail, avait passé tout entier aux humanistes flamands.

Dans ces décors de Bruges nous présenterons spécialement, comme types précieux des premières applications du style Renaissance, l'Entrée de la place des *Oosterlingen,* « moult belle porte paincte et entretaillée bien proprement », où l'on remarque à la partie inférieure l'appareil à refends classiques, encadrant une porte en anse de panier, accostée de deux médaillons circulaires en camée. La partie supérieure ou attique, ornée au milieu d'une arcade épicycloïdale simulée, comprise entre deux pilastres décorés d'arabesques (dont les écoinçons portent aussi des camées), se termine par une corniche portant comme amortissement quatre cupidons ou génies soutenant des guirlandes.

Notons particulièrement les pilastres formant l'encadrement de la Porte « de la cité de Hierusalem contrefaite en édifices, tours painctures et aultres, » toutes ses parties bien au vray selon quelle siet auiourduy en Syrie. »

Malgré l'affirmation de R. du Puys, nous estimons que cette ressemblance « bien au vray » peut aller de pair avec les vues de Ninive, Babylone, etc., du *Fasciculus temporum* que Jan Veldenar imprimait à Utrecht en 1480.

Mentionnons ensuite les deux arches triomphales de la place de la Bourse « faisant portes aux passants l'une à lentrer, l'autre à lyssir. » C'étaient déjà à tout prendre de véritables Arcs de triomphe à pilastres arabesques entremêlés de petits génies et de rinceaux. La partie supérieure portait « aux deux lez » d'un vase en amortissement, Bellérophon et Cadmus « accoutrez » à l'ancticque bien richement » combattant l'un la chimère, l'autre le dragon « a six rencz de dentz. »

Les motifs antiques de la Renaissance acceptés par les Brugeois comme nouveauté heureuse.

Les motifs de la Renaissance devaient constituer alors une étrange et curieuse nouveauté, et les Brugeois de 1515 devaient contempler avec admiration et ébahissement ces « deux arches faictes chascune pour ung arc » triumphal a lanticque, et selon questoit coustume de faire aux Rommains » pour honorer leurs princes victorieux. Les deux arcz furent moult inge-

» nieusement eslevez, taillés et painctz d'or d'azur et de toutes riches cou-
» leurs, le tout semé de toisons, fusilz (briquets de Bourgogne) et per-
» sonnages estranges sans nombre, ET DE SI VIELLE FACHON QUESTOIT CHOSE
» NOUVELLE ET TRÈS IOYEUSE A VEOIR. »

Cet arc était terminé par un amortissement en forme « de ung pot en » fachon d'argent, ouvré et painct bien richement de haulteur envyron » quatre coudées. » Des festons pendaient du centre de cette arcade, dont l'ouverture était en arc de cercle, et les écoinçons rachetant la corniche (très-sommaire), ornés de médaillons en camées et de chimères. Cette décoration avait son pendant au coin de la même place; l'ordonnance générale se rapprochait beaucoup de la première; mais les arabesques des pilastres étaient particulièrement intéressantes, parce qu'on y remarquait deux fois répétées par superposition, les fameuses colonnes d'Hercule, emblème de prédilection de Charles, portées par de petits génies.

A l'un et à l'autre de ces portiques pouvait s'appliquer l'appellation admirative de *gorgias escharfault* que leur donne du Puys. CE SONT LES PLUS ANCIENS MONUMENTS CONNUS DE L'ARCHITECTURE PEINTE.

Nos lecteurs voudront bien se rappeler que seule la ville de Bruges connaissait depuis 1495 L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE BATIE.

Cette « Entrée » de Charles d'Autriche eut lieu, d'après la relation, à la nuit tombante : « le jour tendoit a la nuyct et faisoit desia brun, comme il est
» par deça la coustume de faire les entrées de nuyt, à raison (comme ie croy)
» du grand luminaire qui est si prodigalement espendu, joinct à ce que la
» monstre des dames et damoisseilles entassées par toutes fenestres, portes
» et rues est plus apparente aux torches que au soleil, et (comme les painc-
» tures) se monstrent plusieurs deiles plus marchandes à demye veue que
» à plein iour. »

Peut-être est-ce à cette coutume espagnole de faire les entrées de nuit, coutume bien excusable, vu la chaleur du climat pendant huit mois de l'année, que nos artistes Coucke, De Vries, Vœnius, Rubens, de Crayer, van Heil et Colin, ont emprunté les nombreux motifs de torchères, pieds de candélabres et autres appareils luminaires qui se remarquent à profusion dans leurs compositions d'Arcs de triomphe.

Les noms des auteurs des décors de 1515 à Bruges, inconnus jusqu'à ce jour.

A quels artistes faut-il attribuer ces premières décorations en style Renaissance élevées à Bruges en 1515? Qui dirigea les « très-ingénieux » artifices des eschaffaulz, mistères, galères, tours, colomnes, arcx triom» phaulx et aultres structures et divers édifices eslevez pour la monstre et » exibition d'iceulx? » nous l'ignorons par malheur. Ces décorations ontelles été faites par des artiste espagnols ou italiens de la suite de Charles, ou doit-on en faire honneur à des maîtres flamands? c'est ce que quelque vieux compte de dépenses exhumé de la poussière des archives brugeoises pourrait seul nous apprendre. Nous appelons sur ce point intéressant au plus haut titre l'histoire des origines de l'art nouveau aux Pays-Bas, l'attention des archivistes. Nos recherches personnelles, secondées par la bonne volonté d'amis dévoués, sont restées vaines jusqu'à ce jour.

Couronnement de Charles-Quint à Aix-la-Chapelle, 1520.

Une autre rarissime brochure illustrée, dont les gravures sont malheureusement sans importance pour le sujet qui nous occupe, mais où nous relevons toutefois un des premiers exemples imprimés que nous connaissions de la devise PLVS OULTRE adoptée par Charles-Quint, nous décrit toutes les particularités de son couronnement à Aix-la-Chapelle, sur ce titre : *Die Triumphe van dat cronemente van den Keyser. En de dry triumphelyck incoemste van Aken gheprint in die stadt van Antwerpen buten de camerpoort in den gulden eenhooren bi mi Willem Vosterman int jaer ons heren MCCCCC en XX de XV dach van december.*

Entrée de Charles-Quint à Anvers.

Il nous reste à parler des fêtes d'Anvers et des décorations splendides qui furent élevées dans cette ville : nous le ferons d'après l'opuscule de la plus grande rareté, au dire de M. van Hulthem, qui a transmis l'exemplaire en sa possession à la Bibliothèque royale de Belgique.

Disons d'abord que cette description eut pour auteur le célèbre Petrus Ægidius (Pieter Gillis), secrétaire de la ville d'Anvers et grand ami d'Érasme et de Thomas Morus. Ces deux faits nous expliqueront l'érudition mythologique, la latinité correcte et les périodes cicéroniennes du texte. L'opuscule (que nous avons trouvé depuis, reproduit dans le tome III des *Rerum Germanicarum*), porte ce titre : « Hypotheses sive argumenta spectacu» lorum quae sereniss. et invictissimo Caes. Caroli Pio felici inclyto semper » aug. praeter alia multa et varia fides et amor celebratissime civitati Antver» piensi in antistites superis favētibus sunt edituri. »

On a vu que Quinten Massijs et la plupart des maîtres reçus à la *Schilders Kamer* d'Anvers prirent part à cette décoration architecturale divisée en *Pegmata* (arcs de triomphe), et *spectacula* (*poincten, huyskens*). Ces *poincten* étaient identiques aux *escharfaulx* ou se voyaient « monstrances de perso- » naiges vifz » comme dit la traduction française de l'Entrée de Philippe II à Anvers en 1549. Albert Dürer qui assista à l'intronisation de Charles-Quint, nous raconte tout au long dans la « Relation de son voyage aux Pays-Bas » les « spectacles » sur plusieurs points de la ville et les belles filles déshabillées sous des prétextes mythologiques, qu'il avouait à Melanchton, lors du séjour de ce dernier à Nurenberg, avoir dévisagées *effrontement* en sa qualité d'artiste. A défaut de gravures, nous pouvons nous faire une idée assez exacte du style des décors par la description suivante, que nous choisissons de préférence comme renfermant, en peu de lignes, la plus intéressante mention d'éléments architectoniques :

Tableaux vivants : *Spectacula*, *Poincten*, *Huyskens*.

« Praeter spectacula supius leviter attacta, exibebūtur et alia neuti q̄
» indigna, q̄ oculis cernātur benignioribus. Nā tota via, q̄ transitus erit, ab
» ipso ingressu, ad Caesarē usqz palaciū, ab utroqz latere, colūnis, ima-
» gūculis, triomphalibus ornamētis, passim decoratis clausa erit, sub quoȓ
» intersticijs, inferne tediferi stabūt colore vestrū spectabiles, singulas
» singuli lāpades manibus gestātes, sub tabulatis coronamēta et hederarū
» topiaria, vernā et florulentā prebebāt lascivia, caeterū in summo p̄ter
» cādelabra, p̄ter staticula, deauratis simillimae, praeter cerata funalia
» stāneis lācibus imposita sequetur ordine effigies primum a dextrā, Iovis,
» Dardani, Erichnonii, Troi Laomedontis Priami, etc., ...
» . . . . ad leva vero Icones Tungrorum et Brabantorum
» Regum et Ducum deinde invictissimi et potentissimi hispaniar, regis. »

On voit à l'évidence que la décoration imaginée trente ans plus tard, ne fut que le développement des ressources décoratives mythologico-historiques, employées par Quinten Massijs et ses collègues, qui pour les réaliser eurent à leur disposition deux cent cinquante peintres et trois cents charpentiers, tous habitant Anvers. En outre Cornille de Schryvere se chargea des inscriptions et des chronogrammes. Toutes ces particularités intéressantes nous sont transmises par le canon suivant, qui termine l'opuscule.

Petrus Ægidius ab actis civitatis scribebat
Cornelius Grapheus a secretis characteres faciebat
Pictores duceti et quinquaginta ex civibus pingebāt
Fabri lignarij trecenti ex civibus extruebant
Michaël Hillenius typis excudebat
Fides et Amor instigabant.

Après l'entrée de Charles-Quint il nous faut, pour pouvoir trouver une publication analogue, descendre jusqu'à 1549, date de « l'Entrée » à Anvers, du fils du César gantois. Pierre d'Alost en fut à la fois l'auteur et le vulgarisateur. Parmi des compositions franchement inspirées de l'antique, se glissent déjà un peu partout les premiers éléments de cette décoration à compartiments née de l'application et du développement des *rabat rollen* (*quirs, scudierii, targhe*), dégénérescence des ornements à volutes raccornies des parchemins gothiques, qui, semblables à des *hoquetons déchiquetés menus*, étalaient leurs taillades à revers rouges et à tranches dorées dans les tableaux des artistes florentins du XVe siècle.

Malgré des ondées diluviennes qui vinrent contrarier les apprêts de la fête « neque ne momento quidem a pluendo destitisse » déclare piteusement Grapheus, et gâtèrent les décorations peintes et dorées, dignes d'un ciel plus clément, cette dernière épreuve fut décisive. On avait admiré l'architecture de la Renaissance, d'abord vignette séduisante sur le panneau de peinture, dessinée ensuite sur une échelle très agrandie à travers les meneaux des verrières ou sur les trames de laine ouvrées d'or et de soie des Tapisseries de haute lisse, on la vit enfin réalisée dans ses dimensions naturelles par l'illusion perspective et la peinture en trompe-l'œil.

Maison de Floris à Anvers, 1567.

A partir de 1550, la Renaissance eut définitivement droit de bourgeoisie et en 1567 Floris exécuta en pierre les ordonnances décoratives de Pierre d'Alost et orna de peintures *a fresco* à la manière des palais de Vérone sa maison d'Anvers, pour l'édification de laquelle il faillit se ruiner.

Sans la désastreuse révolution des Pays-Bas du XVIe siècle, qui arrêta pendant quarante années le mouvement artistique et le développement de l'architecture aux Pays-Bas, nous compterions de nombreux monuments de cette période italo-flamande, qui fut pour notre école la plus originale et la

plus artistique des phases que ce style traversa pendant les trois siècles de son existence. Cette période italo-flamande s'étend du milieu du XVI[e] aux premières années du XVII[e] siècle; nous l'étudierons au chapitre suivant.

Nous avons dit que l'on voyait déjà s'épanouir dans les compositions décoratives de Pierre d'Alost, le motif appelé à devenir si fécond des *Compertimenta pictoriis flosculis.* Ce genre de décoration (qui ne fut pas développé depuis par les italiens à l'égal des autres peuples), introduit en France par les artistes italiens de l'école de Fontainebleau dans la galerie de François I[er], et que l'on trouve en germe dans les emblèmes et devises de Ruscelli, gravés par Domenico Zenci et aux entourages du *Livre des Impératrices romaines* d'Énée Vico, obtint une faveur marquée chez les maîtres flamands pendant près d'un demi-siècle.

En 1554, Corneille De Vriendt ou Floris, l'architecte, et son frère Jacques, publièrent des séries de cahiers (quelques-uns de grand format) de décorations à compartiments. En 1567, Jacques Floris mit au jour d'incomparables frises sous le titre de : *Compertimenta pictoriis flosculis manubiisque bellicis variegata.* Ces premières publications furent bientôt suivies des entourages de sujets de l'Ancien Testament de Pierre van den Borgt (1556), de ceux de Clément Perret, Théodore de Bry de Liége; des nombreux cartouches des images des Dieux (1564), et de l'atlas géographique d'Abraham Ortelius (1569); des petits compartiments de J. Floris (1567); des cartes de Gérard Mercator (1578); et des compositions de frises aussi nombreuses que variées (*Protractionum libelli*, 1555-1557) du prince de l'école d'architecture flamande, dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, le frison Hans Vredeman.

Compertimenta pictoriis flosculis. Protractionum libelli, 1554-55.

Le genre des *Groteschi* ou arabesques eut sur notre école, dès le début de la Renaissance, une influence prépondérante. Tous nos artistes les firent entrer dans leurs compositions et excercèrent leur génie à trouver des combinaisons nouvelles; le sacré se mêla au profane et l'on eut les *Grotesche Ecclesiastiche.* Il n'en reste pas moins établi que l'honneur de la première application des *compertimenta* aux ordonnances architecturales revient tout entier à Pierre d'Alost.

Nous trouvons au commencement du livre de l'Entrée de Philippe II à Anvers : « estant pour lhors Consulz et Bourguemaistres, Messire Lancelot

van Urssele et Messire Henry de Berchem, » un dessin de la porte Impériale ou de Malines, espèce d'Arc de triomphe martial, d'ordre dorique à bossages, élevé sur les plans de Sébastien van Noye, architecte général des fortifications de Charles-Quint. Il résulte de cette œuvre de van Noye, que les castramétateurs, « ingéniaires » et architectes militaires avaient déjà adopté les ordres de la Renaissance avant la publication des traités spéciaux de Hans van Schille, Vredeman De Vries, et Aurelio de Pasino, « Ferrarois, « architecte de monseigneur le duc de Bouillon. » Ce dernier fit imprimer à Anvers, en 1579, chez Plantin, son *Discours sur plusieurs points de l'architecture de guerre.*

Remarquons, en passant, que les Italiens comptèrent du XVe au XVIIe siècle toute une pléiade d'excellents ingénieurs ou architectes militaires, dont les services étaient recherchés de tous les souverains. Citons particulièrement, au XVe siècle, Giovanni Gregori, (1470-1510); Giambattista Caporali, qui fut en même temps peintre et architecte (1476-1560); Giambattista Danti (1478-1517). Au XVIe siècle, Michelangiolo Buonarroti qui se distingua comme ingénieur de la république pendant le siége de Florence par Charles-Quint en 1530 et dirigea les fortifications de la colline San-Miniato; Leandro ou Leonardo Signorelli (1490-1530); Cesare Rossetti, qui possédait aussi le triple talent de peintre, sculpteur et architecte (1490-1550); Galeazzo Alessi, dont il sera si souvent question, plus loin, dans ce travail, comme architecte civil (1500-1572); Ascanio della Corgna (1516-1571); Vincenzo Anastagi (1534-....?), et Diamante Egidj (1551-1607). Enfin, au XVIIe siècle, Fabio della Corgna, qui fut en même temps peintre et architecte (1600-1643); et Antonio Battista Dionigj (1643-1669), dont on peut trouver les biographies dans le livre des *Vite de Pittori, scultori ed architetti*, de Lione Pascoli.

L'ordonnance de la porte de Malines, jadis polychromée et dorée par le peintre Pierre de Cortte (qui reçut de ce chef deux cents florins carolus, à vingt sous, comme le prouve un document de la savante et inappréciable Histoire d'Anvers de MM. Mertens et Torfs), était surmontée d'un attique portant en bas-relief les armoiries de l'Empire accostées des fameuses colonnes d'Hercule avec la devise : *Plus oultre*, emblème de Charles-Quint, composé

par son médecin Lodovico Marliani dont cette flatterie colossale eut la fortune d'être plus tard justifiée par les faits.

Incoronation du pape Léon X. 1513.

Avant de détailler les *Archz triumphaulx* de Pierre d'Alost, il sera fort intéressant d'emprunter à un chroniqueur italien J.-J. Penni, médecin de Florence, un fragment de la description du Couronnement de Léon X, à Rome, le 17 mars 1513. Ce curieux volume est intitulé : *Croniche delle magnifiche pompe fatte in Roma per la creatione et incoronatione di papa Leone X.*

Dans sa prolixe narration de la cérémonie, Penni ne fait grâce à son lecteur ni d'une hacquenée, bannière ou housse de taffetas; ni d'une frise, niche ou colonne des arcs de triomphe; ni enfin d'un dieu de la fable, chronogramme ou emblème des *échaffaulz.*

La postérité lui pardonnera cette fatigante nomenclature en présence de la précision consciencieuse du récit, tout bourré de véritables révélations sur l'origine des éléments décoratifs de nos réjouissances publiques au XVIe et au XVIIe siècle.

..... « En poursuivant sa marche, le cortége arriva devant le palais d'Agosto Chigi de Sienne. Les regards ne pouvaient se détacher de l'arc qu'avait fait élever ce noble seigneur.

» Il reposait sur huit colonnes rondes et carrées, surmontées d'architrave, frise et corniche. Dans la frise, du côté du château, on avait gravé en lettres d'or, cette inscription si effrontément païenne :

Olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
Olim habuit sua, nunc tempora Pallas habet.

Sur la corniche, on lisait :

Leoni Pont. Max. pacis restitutori felicissimo.

» De chaque côté de l'inscription était une niche : dans la niche de droite se tenait un homme qui figurait Apollon ; dans la niche de gauche, un Mercure VIVANT ; à l'angle droit de la corniche était une figure en ronde bosse, ayant la tête et le torse d'un homme, et l'extrémité d'un serpent; elle portait un sablier à la main.

» A l'angle gauche était un Centaure; au milieu de l'arc, sur un socle, un lion couché; en dedans de la loge apparaissaient les armes des Médicis et celles des Chigi; sur chaque face un tableau de maître, au-dessous trois niches : dans celle du milieu une nymphe, dans les deux autres des nègres.

» La nymphe chantait des vers en l'honneur du Pontife.

» L'un des tableaux représentait une femme qui tirait une épine de la patte d'un lion . . . .

» Antonio de San Marino, célèbre orfévre de Rome, avait fait élever devant sa *bottega*, une magnifique statue de Vénus dont le socle était orné de l'inscription suivante :

Mars fuit, est Pallas, Cypria semper ero.

» Cette statue versait d'une urne, une eau plus transparente que le cristal. . . . . »

Comme on le voit, les dieux étaient en nombre à cette *incoronatione* d'un vicaire du Christ.

Pierre Coecke d'Alost. 1502-1550. Caractères architectoniques des arcs triomphaux de l'entrée de l'Infant Philippe. 1549.

Nous l'avons dit plus haut, le symbolisme Dantesque avait dès le XIVe siècle popularisé chez les italiens les Théogonies d'Hésiode et d'Ovide. Le Pape Léon X et le Sacré-Collége écoutèrent sans sourciller les strophes empreintes d'une grâce toute « Catulienne » de la nymphe peu vêtue qui étalait ses charmes juvéniles sous l'arc de triomphe dû à la magnificence du seigneur Agosto Chigi le siennois.

C'était au paganisme que l'Italie devait sa régénération intellectuelle; est-il étonnant qu'après lui avoir emprunté Platon, Ciceron, Homère, Virgile et Horace, elle adopta encore les dieux de l'antique Olympe.

Que l'on veuille bien se rappeler le langage passionné d'Érasme de Rotterdam et l'enthousiasme que ses écrits éveillèrent dans le monde intellectuel aux Pays-Bas, et l'on cessera de s'étonner du caractère des *gorgias eschaffaulz* imaginés par Quinten Massijs et les confrères de la St-Lucas Gilde pour la « Joyeuse Entrée » de Charles-Quint et des ordonnances décoratives qui signalèrent l'avénement de son fils Philippe, prince « des Hespaignes. »

Les masses de ces « Archz triumphaulx » et de ces portiques de Pieter Coecke procèdent sans exception des proportions « modulaires » de Sebas-

tien Serlio. Quelques-uns des motifs sont de vrais pastiches du maître italien. D'autres, au contraire, reflètent l'originalité flamande gênée par le lit de Procruste du barême inflexible des mesures de l'architecte modénois.

Le genre particulier de Pierre d'Alost se reconnaît aisément à des amortissements, des gaînes à corps de satyres, sylphes, pistrix, salamandres, grylles, gnomes ou ondins résumant les types de la fameuse mosaïque de Darmstadt.

Il emploie à profusion les panneaux à compartiments et les cuirs déchiquetés, tailladés comme les « pourpoincts » et les « haultz-de-chausses » des lansquenets et des reiters.

S'il a besoin de réveillons il prodigue des torchères, des escargots, des coquilles de St-Jacques, des corbeilles de fruits, et de fleurs, des avalanches de cônes de pin, concombres, navets et légumes vulgaires qu'il mêle à propos aux ornements d'orfévrerie du style *Plateresque* et soude adroitement aux lignes des ordonnances antiques.

Tous les motifs qui caractériseront plus tard le style de la Renaissance flamande s'y trouvent en germe et ont été plus ou moins imités et développés depuis par nos maîtres graveurs et nos architectes.

Arcs de triomphe : Romains antiques.

Signalons, comme spécimen de purs pastiches « rommains » l'Arc placé entre la Monnaie et l'Abbaye de St-Michel, érigé aux frais des négociants tudesques, et celui qui fut établi par les soins et l'initiative de la corporation anglaise.

Arcs de triomphe : Renaissance italo-flamande.

Comme type de Renaissance italienne, modifiée par les détails caractéristiques indigènes, nous distinguons spécialement « l'Arch triomphal basty au Pont des Cordeliers » et le triple portique de l'*eschaffaulx*, érigé sur la *Coepoortbrugge*.

Arc triomphal élevé par les « haultz Allemans. »

Pour donner une juste idée des proportions, de l'importance et des détails d'exécution matérielle de l'un de ces monuments prototypes de l'introduction du style de la Renaissance aux Pays-Bas, nous prenons dans la traduction française anonyme du texte latin de Corneille Grapheus qui accompagne les gravures de Pierre d'Alost, la description de l'*Arcus Germanorum* dont nous venons de parler.

« Les haultz Allemans, negociantz ou trafficquans en ceste ville, tant

pour la tresdesirée venue de nostre Prince, q̄ pour la tresagreable presence de la Maiesté Imperialle, grandement esiouys (*multum gavisi*). Quasi a my chemin du monastère de S. Michiel et de la monnoie, environ de LX pas de ladicte monnoie, ont érigé ung moult grandt, sumptueulx et magnificque Arch triumphal, a la Corinthe, double, et marbrisé de couleur de marbre blanch, (*lapidis Parii colore*) de deux faces, a trois entrées et yssues, ayant tant dehors que par dedens deux ordres de coulomnes. »

« Touttes les Coulomnes du premier ordre tant dehors comme dedens estoient rondes, richement d'orrees, asscavoir, la Basse, Cappiteaulx, et Stries (*columnes omnes eleganter striatæ,* cannelées) : au second ordre Pilastres quarrez. »

« Touttes les statues ou imaiges (dont en y auoit grandt foison) estoient artificiellement eslevées, et richement touttes d'orées et entièrement argentées. »

« L'entrée et yssue du millieu estoit de largeur .xij. piedts, et de haulteur .xxiiij. piedz. Une chascune porte a coste d'ycelle avoit de largeur .vj. piedz. »

« Tout ycelluy œuvre (y comprins les éléuations et ce qui estoit dessus) auoit de haulteur enuiron .LXiiij. piedz, de largeur .LVj. piedz, et de proffundeur ou longueur enuiron de . LVij. piedz. »

« Sur l'éléuation de l'Arch hault en l'aer auoit une grand globe ou boulle d'or, figuratifue du monde, sur lequel monde estoit ung grand Aigle noir à deux chiefz, aux aesles estendues tournant et vîrant au vent (*lubricæ insistens pinnæ*). Deuant ycelluy monde, au dessoubz dudict Aigle, asscavoir à la première face reposoit une statue d'argēt ayant la figure d'une dame : auprès de laquelle estoit escript GERMANIA, c'est-à-dire, Allemaigne : et estoit escript auprès : SVB VMBRA ALARVM, etc., ce qui signifie, par dessoubz l'vmbre de tes aesles. »

« Sur chascun anglet des quantons ou creneaulx (*In singulis cimæ angulis*), auoit érigée une statue d'argent des quatres (*sic*) plus gros fleuues ou rivières des Allemaignes, espandant de grandes cruches d'argent, eaue argentée, et estoient leurs noms ainsy escript :

DANVBIVS, *la Dunoe.*
RHENVS, *le Rhijn.*
ALBIS, *le Elue.*
VISTVLA. »

« Sur l'éleuation auoit ung moult grandt estandart, auquel estoient painctes les armes de l'Empire. A la première face, au second ordre par dehors, (*In facie anteriori forinsecus in superiori columnatione*), avoit deux statues d'or, construictes en tribunaulx aureins, (*aureis tribunalibus*) l'une ayant telle soubcription TVISCON VETVSTVS, etc., qui vault à dire : Tuiscon, des Allemans ancien Dieu. A l'aultre avoit telle inscription : MANNVS DEI, etc., c'est à dire : Mannus, filz du Dieu Tuiscon. »

« En l'ordre inférieur de la dicte face avoit semblablement deux statues d'argent, en semblance de femmes (par opposition aux « personnaiges vifz » des « eschaffaulx »), posées en tribunaulx d'or, soubz l'une avoit telle inscription : INCLYTA VINDELICORVM, etc., qui signifie : La noble cité de Ausbourg. Et soubz laultre ainsi : PERCELEBRIS NORICOR, etc., qui vauldt : La trèsrenommée cité de Norembergue. »

« En la seconde face dudict Arch, au secondt ordre, avoit deux statues d'or, construictes et posées en tribunaulx aureins, et avoit l'une d'ycelles telle inscription : TEVTO PRISCVS GER., etc., quy vauldt à dire : Teuto ancien Roy des Allemans. Pareillement avoit sous l'autre telle inscription : ORGETORIX MAGNVS, etc., ainsy sonnant en Franchois : Orgetorix, grandt Roy des Allemans.

» Par dedens ycelluy Arch (*intra caveam*) au secondt ordre, au dessus de l'yssue lon voioit en entrant, trois statues d'or, posées en tribunaulx d'or, l'une (asscavoir a main droicte) estoit la statue de Ferdinand Roy de Honguerie, l'aultre à main gauche estoit Philipes Prince d'Espaignes, et celles du millieu estoit la statue de l'Empereur Charles cinqniesme, ung chacun aornez de son propre parement (*hæc regia corona, regio sceptro, regio vestitu; illa Cæsareo tyara, Cæsareo ense, Cæsareo amictu venerāda*). »

« A l'opposite droict vis à vis, au dessus de l'entree dudict Arch audict ordre, avoit deux statues de femmes d'argēt posées dedens tribunaulx d'or (Grapheus et son traducteur appellent « tribunal » une niche en cul de four

encadrée de deux pilastres portés sur consoles et supportant un entablement avec fronton triangulaire) l'une tenoit une buccine d'or en sa main et avoit auprès telle inscription : IMMORTALIS FAMA, c'est à dire : Imortelle renommée. Et l'autre avoit en sa main dextre une plume d'or, et à gauche ung livre d'or, aupres de laquelle statue estoit escript (*addito bocce titulo*) : DISCIPLINA, c'est à dire : Discipline ou doctrine. »

« Dedens chascun costé desdictz ordres, avoit trois statues d'or des Electeurs du Sainct Empire, construictes et posées dedens tribunaulx d'or; ung chascun aornez de ses armes propres (*propriis adiunctis insignibus, spectatoribus satis noti*). »

« Au dessus d'ycelluy Arch à chaque face (*forinsecus in utraque facie superioris columnationis*), en l'ordre supérieur auoit ung moult grandt tabbleau ou parc quarré (*prægrandis erat Abacus*), auquel estoit escript en telle sorte : DIVO CAROLO MAXIMO V CÆS., etc., etc. »

Grapheus nous apprend encore que pour élever ces arcs de triomphe, les Allemands employèrent « xxx charpentiers, xxiiij painctres, xviij communs ouuriers. » La charpente et la menuiserie exigèrent « xxxvj mille piedz » de asselin ou lambriz, sans le nombre de chevrons ou merrains qu'il a » fallu avoir pour bastir ung tel triumphant Arch triumphal. » La palme revenait toutefois à l'*Arcus Genuensium* où il fut « consumme seulemēt en » cloux ij^c^xxxiiij florins Carolus..... besongnantz plus de ij^c^LXX personnes. »

Cet arc splendide, élevé aux frais des négociants tudesques et qui occupe deux planches du recueil de Coecke, était une véritable résurrection antique. Les deux arcs qui délimitaient la *cavea* étaient à double face, et l'espace intérieur où se continuait l'ordre corinthien était décoré de chaque côté de trois niches « à la Rommaine, » rappelant celles de l'intérieur de la rotonde du Panthéon d'Agrippa à Rome.

« A achever ycelluy tant somptueux œuure auoit nonante ouuré ouvriers » tant artistes qu'aultres et a cousté à la Nation d'Allemaigne trois milles » deux centz Florins Carolus. »

Voyage de Coecke à Constantinople. Cartons de tapisseries.

Né à Alost le 14 août 1502, élève de Bernard van Orley, Pierre Coecke se maria deux fois. Veuf de sa première femme, il voyagea à Constantinople en 1533 avec les van der Moyens, marchands tapissiers de Bruxelles, pour

lesquels il avait peint des cartons « tapijtpatronen met oorlogsbedrijven » qui ne furent pas, paraît-il, agréés par Soliman. Cependant plus tard Amurath III envoya en présent à Philippe II vingt tapisseries de haute-lisse (*intertextæ*) où étaient représentées les victoires de ce sultan.

Il revint d'Orient avec une santé fort délabrée, apportant, pour tout fruit de sa lointaine excursion, des dessins faits d'après nature de costumes et de scènes turques, dont il fit une série de sept planches. La plus curieuse est sans contredit le cortége du Grand Seigneur. Les divers épisodes qui se joignent sont interrompus par des cariatides d'un caractère analogue. Cortége de Soliman. 1533-1553.

Cette œuvre, gravée sur bois et publiée en 1553, est de nos jours de la plus insigne rareté. Dans sa longue et fructueuse carrière de bibliophile, van Hulthem n'avait jamais rencontré (outre l'exemplaire qu'il possédait) qu'une seule série d'épreuves de ces planches faisant jadis partie de la bibliothèque de M. de la Serna Santander, vendue en 1817.

Le célèbre cabinet de Crozat possédait cinq dessins de Coecke représentant « l'Histoire de David, » et six dessins de batailles remportées sur les Français par Charles-Quint, entre autres, la prise de François I[er] à Pavie.

C'étaient là probablement les compositions des cartons des tapisseries qui décoraient la grand'salle du Palais de Bruxelles lesquelles, au dire de Brantôme, fâchèrent si fort l'amiral de Coligny, quand il vint en cette ville ratifier au nom du roi de France la trêve de Vaucelles.

Le portrait en buste de Pierre Coecke a été gravé par Hieronymus Wiercx pour le recueil publié à Anvers, en 1572, par H. Cock (*Pictorum aliquot celebrium Germanicæ Inferioris .... cum Dom. Lampsonii elogiis*).

On voit encore le portrait de Coecke dans le *Theatrum honoris* publié à Amsterdam par Jan Janssonius en 1618. Au bas de l'effigie de l'artiste se lisent les vers de Lampsonius, rapportés plus haut comme preuve que Pierre d'Alost n'avait par traduit Vitruve.

Ce grand maître flamand de la première moitié de XV[e] siècle mourut à quarante-huit ans, l'année même de la publication du livre des Arcs de triomphe de l'entrée de Philippe II que nous venons d'analyser. A part un fils naturel, Paul van Aelst, qu'il eut pendant son veuvage d'une jeune bruxelloise, il ne laissa qu'une fille née de son second mariage avec Marie van Bessemers de

Malines (plus connue sous le nom de Myke Verhulst), femme d'une grande beauté et d'un talent réel en peinture. Cette fille unique épousa Pierre Brueghel le vieux, de Bréda. Quant à son fils, habile peintre de fleurs, en émail sur verre, il copiait Jean de Maubeuge dans la perfection et mourut à trente-deux ans à Anvers, laissant une veuve qui épousa plus tard Gilles van Conincxloo, artiste d'une certaine réputation.

Pieter Coecke van Aelst fut enterré dans l'église aujourd'hui démolie de S[t]-Géry à Bruxelles; on pouvait encore, à la fin du siècle dernier, lire sur son tombeau l'épitaphe suivante :

Siste gradum lector : Sanctum huic optato quietem;
Petro Coecke cognomento, ab Alosto, Caroli V. Cæsaris,
et Mariæ Reginæ pictori ordinario, ingenio, arte
industria incomparabili, Maria conjux mœstiss.
pietissime conjugi pos. vixit ann. XLVIII m. IV d. II.
Decssit Bruxellis XVI dec. anno MDL, natus Alosti
XIV Aug. An. MDII.
Virtus morte superior.

Charles-Quint, en anoblissant van Noye, permit à cet architecte de prendre pour armoiries l'écu de France. Fidèle à ce système, il octroya à Pierre Coecke qui avait été chargé de composer le carton de la célèbre tapisserie de la « Fuite de Soliman devant Vienne » le droit de porter un écusson d'azur chargé de trois croissants d'argent. Ces armoiries figurèrent au-dessus de son épitaphe jusqu'à la démolition de l'église par les *Sans-Culottes*, en 1799.

Vasari, porte sur notre compatriote le jugement suivant, qui constitue en trois lignes un éclatant panégyrique : « Pietro Coecke, ha havuta molta » inventione nelle storie, e fatto bellissimi cartoni per tapezzerie e panno » d'arazzo : e buona maniera e pratica nelle coze d'architettura. » L. Guicciardini (1567) l'appelle « grande inventore da patroni da Tappezerie ».

Lambert Lombard. 1505-1566.

Après Pierre d'Alost, l'artiste qui, des premiers, tourna les forces de son génie vers la résurrection des œuvres architectoniques de l'antiquité, entreprise par les maîtres du *Cinque-Cento*, fut Lambert Lombard, né, suivant l'opinion commune, en 1505.

Le temps où il vint au monde n'était rien moins que propice au développement d'une vocation d'artiste. Tandis qu'Anvers, les Flandres et le Brabant regorgeaient d'opulence, la malheureuse cité de Liége commençait à peine à se relever de la catastrophe de 1463 qui la livra au pillage et à l'incendie.

La rivalité des Hornes et des Arenberg n'avait guère été favorable à l'avénement d'un meilleur état de choses. Pour apprendre à cultiver les beaux-arts, le jeune wallon dut s'expatrier. Il reçut la première instruction artistique à Anvers dans l'atelier d'Arnold de Behr (Arnoldus Ursus), et devint plus tard élève de Jean Gossaert, dit de Maubeuge. A vingt-deux ans il se maria; mais, reconnaissant bientôt l'insuffisance de ses études, il partit en 1538 pour l'Italie, à la suite du cardinal Reynold Poll, archevêque de Cantorbéry, cousin germain du roi d'Angleterre Henri VII. Ce personnage, célèbre par son érudition, présida au Concile de Trente; Charles-Quint empêcha de tout son pouvoir son retour en Grande-Bretagne, craignant qu'il ne s'opposât au mariage de l'infant Philippe avec la reine Marie Tudor.

Apprend à cultiver les beaux-arts à Anvers.

Voyage en Italie. 1538.

Ce fut dans la maison du cardinal Poll que Lambert Lombard fit la connaissance de Dominique Lampsonius, qui avait passé plusieurs années en Angleterre comme secrétaire de ce prélat et dont la longue lettre au Titien qui nous est parvenue, témoigne des rapports nombreux qui unissaient l'Italie aux Pays-Bas au XVI[e] siècle.

Fait la connaissance de D. Lampsonius.

Une fois en Italie Lombard se perfectionna sous Francesco Salviati et Andrea del Sarto, tout en étudiant avec soin l'architecture à Florence et à Rome. Dans cette dernière ville il peignit pour son protecteur un tableau en « camaïeu » représentant une scène tirée des Dialogues philosophiques de Cébès, disciple de Socrate.

L'œuvre attira l'attention des *dilettanti* et lui valut de faire la connaissance d'Aloïsio Priulo, noble vénitien, et de Bartolomeo Stella de Brescia; cette liaison lui procura bientôt les moyens d'entreprendre avec succès de savantes recherches sur les antiquités et les médailles. On peut considérer Lambert Lombard comme le promoteur aux Pays-Bas de la science numismatique pour laquelle il professa toujours une grande inclination, témoin le portrait où il s'est représenté une loupe à la main.

Lombard promoteur de la science numismatique aux Pays-Bas.

Au retour d'Italie, notre artiste alla d'abord se fixer en Hollande et fut

protégé par Michel de Saegher, secrétaire de la ville de Middelburg. Il arriva qu'un jour, dans leurs entretiens intimes, de Saegher releva d'une façon assez mordante un solécisme commis par Lombard dans l'inscription placée sous le portrait de Didon qu'il venait de peindre. L'artiste dévora cet affront en silence, mais, à partir de ce moment, se mit à étudier avec ardeur les langues grecque et latine. Ses courageux et persévérants efforts le rendirent plus tard capable de traduire en italien ou en français les principaux auteurs classiques.

Académie liégeoise, fondée par Lombard. Voyages réguliers de ses élèves en Italie.

Revenu dans sa terre natale, il fonda à Liége une véritable Académie des Beaux-Arts et compta des célébrités parmi ses élèves auxquels il facilitait le voyage d'Italie, non-seulement par ses conseils et l'influence de ses relations, mais encore de son argent.

Relations de Lombard avec Vasari.

Lombard demeura toujours en communauté d'idées esthétiques avec les maîtres du siècle de Léon X. Un an avant sa mort il écrivait encore une lettre à Vasari pour lui faire part de son projet persistant de réunir en une sorte de canon les mesures des membres des plus célèbres statues antiques pour servir à l'initiation de ses disciples.

Golzius, élève de Lombard, déclaré *citoyen romain*. 1567.

Pour faire apprécier la valeur de l'école du maître liégeois il nous suffira de citer Hubert Goltzius de Venloo (il publia la vie de son maître écrite par Lampsonius), qui fut à la fois peintre, poëte et numismate. Le succès de ses ouvrages sur les monnaies et les médailles du Haut-Empire valut au flamand, par *Senatus consulte*, daté du Capitole le VII des Ides de mai 1567, le titre de CITOYEN ROMAIN.

Lombard eut encore pour élèves Guillaume Keij de Bruges, secrétaire de trois évêques de Liége, et le célèbre Frans De Vriendt ou Floris d'Anvers.

Les idées italiennes, rapportées par Jean Gossaert, se transmirent de la sorte à deux générations d'artistes.

Fils de Grégoire Lombard, bourgeois de Liége, qui avait sa demeure dans le quartier d'Avroy, Lambert Lombard tenait par sa mère, fille de Léonard de Sart, à une famille revêtue de plusieurs emplois honorables; c'est donc à tort que des écrivains ont avancé qu'il était issu d'un simple ouvrier. C'est là encore une légende de la valeur de celle qui le fait mourir pauvre à l'hospice du Mont-Cornillon.

En 1538, après la mort du prince-évêque Erard de la Marck, souverain

éclairé qui contribua puissamment à populariser l'art italien dans la principauté de Liége et se montra le protecteur zélé des sciences et des lettres, Lambert Lombard, n'obtint aucune espèce d'encouragement sous Corneille et Robert de Berghes et Georges d'Autriche, ses successeurs, et dut travailler sans relâche menant une vie besoigneuse pour élever sa trop prospère lignée.

Malgré l'état modeste de sa fortune, le maître liégeois conserva sa dignité et ne commit jamais de bassesses pour se procurer du travail. Lampsonius et Hubert Goltz s'en portent garant : « Cum que ex Vitruvio suo didicisset, archi-
» tectum magno animo et sine avaritia esse, rogatum que non rogantem
» operum curam suscipere debere : ad opes assiduo manuum labore grassari
» naturæ suæ præstantia indignum ducens, eo se demittere ingenua quodam
» et libero homine digna superbia recusabat. »

Lambert Lombard, Lambert Suavius et Lambert Susterman.

Lambert Lombard avait épousé en secondes noces la sœur de Lambert Suterman ou Suavius, graveur et peintre liégeois, dont le vrai nom était Soetman (Le Doux). Ce Lambert Suavius, fils d'un sculpteur du même nom, appartenait à une famille d'artistes originaire de Maestricht, qui, d'après les recherches de baron de Villenfagne d'Ingihoul, vint se fixer à Liége, au commencement du XV[e] siècle et compta parmi ses ancêtres un Lambert Zutman, sculpteur fameux auquel on attribue le beau frontispice de l'église cathédrale de Liége.

Pour entretenir sa nombreuse famille (sa seconde femme lui donna cinq filles), Lombard produisit beaucoup de dessins que les amateurs du temps recherchaient et qui passèrent principalement en Angleterre. Il en fit graver quelques-uns par Suavius, son beau frère, mais ne grava pas lui-même comme l'a avancé Nagler sur une signature mal interprétée.

Cette particularité d'un Lambert Suavius et d'un Lambert Lombard, artistes tous deux et parents, a fait que nombre de biographes les ont confondus en un seul maître. Ce qui a causé l'erreur de van Mander, de Joachim von Sandrart et de ceux qui l'ont copié depuis, c'est la signature SVAVIVS INVENIT, placée sous la « Guérison du boiteux par S[t]-Pierre, » estampe magnifique, de plus de cinquante figures, qui fut dédiée, en 1553, à Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas.

Lambert Suavius donna encore à cette époque un fort beau portrait de

Granvelle, au bas duquel on lit SVAVIVS INVENIT. L'artiste gravait souvent d'après ses propres dessins ou tableaux, nous avons relevé sur plusieurs planches indistinctement L SVAVIVS PICT INV F, SVAVIVS INV SCVLP et INVENTORE AC COELATORE SVAVIO.

Dans le catalogue du Belvédère, à Vienne, l'honorable directeur de ce musée, M. Érasme d'Engert, confond Lombard avec un autre maître : « Lambert Lombard, proprement appelé Lambert Sustermann (*sic*), Néerlandais (1506-1560). » L'erreur est d'autant plus importante que M. d'Engert semble grouper sous ce nom patronymique : « Juste Sustermans, Néerlandais (1597-1681), » auteur du portrait de l'archiduchesse Claudie, et « Jean Sustermans, Néerlandais (vers 1650), » dont la galerie du Belvédère possède un portrait de vieille femme.

Une preuve accessoire que Lambert Suavius et Lambert Lombard ne sont pas un seul et même artiste, c'est que les compositions de celui-là ne sont pas du tout, ou bien banalement étoffées d'architecture et que tous les fonds de celui-ci dénotent, outre une propension particulière à introduire ces éléments décoratifs, une profonde connaissance et une grande habitude des ressources de l'architecture et de l'ornementation. Lampsonius est d'ailleurs muet sur le talent de graveur dont aurait fait preuve Lambert Lombard.

Van Mander et Sandrart ne parvinrent pas à se procurer la biographie de notre artiste, écrite par Lampsonius, ce qui explique l'insignifiance et les erreurs de leurs notices consacrées à Lombard.

Plus heureux, nous avons rencontré, dans la brochure que van Hultem acheta à la vente du baron de Clerc, à Liége, au commencement de ce siècle, l'édition originale ornée du portrait de Lambert Lombard, âgé de quarante-cinq ans, par..... Lambert Suavius.

Dominique Lampsonius, dont le frère Nicolas était doyen des chanoines de S[t]-Denis à Liége et s'adonna comme lui à la poésie latine, a fait l'éloge des talents et des vertus de notre artiste dans cette notice biographique si rare que, déjà en 1603, van Mander et, en 1675, von Sandrart avouaient avoir fait de vains efforts pour s'en procurer un exemplaire.

Cet introuvable opuscule, où Lampsonius loue spécialement Lombard d'avoir apporté aux Pays-Bas le flambeau de la Renaissance grœco-romaine,

est dédié à Abraham Ortelius, le célèbre géographe, alors âgé de cinquante-neuf ans, et porte pour titre : « Lamberti Lombardi, apud Eburones » pictoris celeberrimi vita, pictoribus, sculptoribus, architectis, aliisque id » genus artificibus utilis et necessaria. Brugis Fland. Ex officina Huberti Goltzii MDLXV, cum privilegio. »

Lampsonius n'a pas mis son nom à cet écrit « qui tamen nomen hic suum vulgari passus non est » dit Goltzius dans sa préface. Le peintre poëte brugeois eut-il peur que son amitié, bien connue pour Lombard, eût amoindri l'effet des éloges qu'il donne si justement au maître liégeois? C'est là une délicatesse bien rare que de ne vouloir tirer aucun mérite d'un travail pour qu'il profite davantage à celui qui en est l'objet. Venons à l'appréciation du talent de Lombard.

« Enim vero, » dit Lampsonius « ut nunc architecturam omittam, in qua » fatendum certe est, Lombardum ante profectionem nos eosdem, quos in » graphice progressus habuisse, cum graphicen ipsam a belgis Urso (Arnoldus » Ursus) et Mabusio, didicisset, quibus ea ars, ut quidem ab hominibus » italis eius peritissimus Michelangelo Bonaroto, et Bacio Bandinello florentinis, Raphaële Urbinate, Titiano veneto, aliisque compluribus, ad anti- » quorum operum atque absolutæ pulchritudinis et venustatis rerum omnium » adspectabilium imitationem exercebatur, ignota fuisse jure dici potest, » propterea quod illorum opera ijs laudibus carebant quæ graphicen oculis » atque animis elegantiorum hominum cõmendant........ »

Nous avons dit que Lombard, s'étant marié à vingt-deux ans et s'efforçant avec courage de soutenir sa famille, ne put visiter l'Italie que grâce à la condescendance du cardinal Reginald Poll, qui amena l'artiste à la prière d'Erard de la Marck. Lampsonius, qui devait avoir assisté à l'épanouissement de l'âme de l'artiste à la vue des merveilles de sol italien, en a consigné l'impression dans sa notice; on y surprendra l'admirable secret de ce mépris du spécialisme et cette judicieuse application simultanée de l'étude des trois incarnations de l'art par laquelle les artistes de ce grand XVI[e] siècle réussissaient à imprimer à leurs productions un cachet indélébile d'immortalité auquel ne pourront jamais atteindre les œuvres contemporaines.

« At vero, ubi in Italia venisset, eorumque, quos modo nominabam excel-

» lentium artificum picta, sculptaque tum etiam architectonica opera con» templatus esset, id ipsum quod domi nemine admonente, velut per nebulam » viderat, clarius jam perspicere, et maiore animo ac successus minime vul» garis certiore spe persequi cœpit. »

« Redijt igitur, nec eiquidem futurum erat proclivius, quam ut graphices et » architecturæ operibus conficiendis amplas sibi, et luculētas opes pararet..... »

On voit clairement, par ce dernier texte, que c'était par la vente de ses dessins (presque toujours datés et signés) que notre artiste se procurait la plus claire de ses ressources pécuniaires.

L'Académie de Dusseldorff possède une série de dessins de Lombard. Au château de Kinkempois, Mme la vicomtesse de Clerembault a réuni de notre temps la collection que possédait à la fin du XVIIIe siècle le chanoine Hamal.

Il est fâcheux que la Belgique ne possède dans ses Musées aucun de ces beaux dessins, si richement étoffés d'architecture, que le génie original et fécond de Lambert Lombard improvisait à la sanguine, au bistre et au lavis.

Arabesques des chapelles de la collégiale de St-Paul à Liége. 1560.

D'élégants rinceaux sont exécutés sur papier gris-bleu, ou rouge brique, souvent rehaussés de touches blanches, parfois réchampis de traits déliés d'or « à la coquille. » Notre artiste possédait pour ce genre d'ornementation une aptitude particulière. Hamal nous apprend qu'en 1560 il décora d'arabesques les voûtes de deux chapelles de l'église collégiale de St-Paul.

Erard de la Marck, prince-évéque de Liége qui jeta les fondements du fameux palais épiscopal en style *mudejar,* que Charles-Quint, dans une exagération courtoise, proclamait « le plus beau de la chrétienté, » protégea tant qu'il vécut Lambert Lombard, bien qu'il ne réussît jamais à l'attirer à sa cour. En l'envoyant à Rome à la suite du cardinal Poll, il se proposait d'utiliser ses talents d'architecte et de peintre pour l'embellissement de son palais. A peine Lombard était-il à Rome, qu'Erard de la Marck mourut. Quand l'artiste revint dans sa patrie en 1539, nous avons vu qu'il trouva les princes-évêques de Liége indifférents à son égard.

Portail de St-Jacques à Liége. Influence italienne pure. 1558.

En 1558, cependant, Robert de Berghes, fils naturel de l'empereur Maximilien, qui avait succédé à Georges d'Autriche dans la dignité épiscopale et princière, chargea Lombard d'achever le portail de l'église St-Jacques, élevée dans le style ogival tertiaire six années auparavant.

L'artiste liégeois, épris de l'antiquité, se saisit avec expressement de l'occasion qui lui était offerte d'en afficher solennellement les principes esthétiques dans un édifice important.

Au point de vue où nous écrivons, l'étude de cette façade et de l'un des autels de l'église également du dessin de Lombard, nous permet d'apprécier et la valeur de Lombard comme architecte, et l'ascendant vulgarisateur qu'eut cette première application du style grœco-romain de le Renaissance à un édifice religieux.

Dans le portail de l'église St-Jacques à Liége, l'influence italienne règne d'une façon absolue. L'ordonnance inférieure est formée de deux empâtements cantonnés chacun de deux colonnes corinthiennes, encadrant une niche surmontée d'une table portant le millésime de l'érection du portail.

Ces deux empâtements ou pieds-droits, sont placés de chaque côté d'un porche en voussure, dont l'archivolte à plein cintre repose sur des impostes finement moulurées. Les écoinçons rachetant l'architrave sont ornés d'un mufle de lion issant d'un petit cartouche, portant en sautoir une palme feuillagée en rinceaux d'arabesques.

Le tympan sous l'arcade est historié d'un bas-relief représentant la Nativité; les panneaux de la porte sont étoffés par six autres bas-reliefs figurant les prophètes Elie et Daniel, et les quatre Évangélistes distingués par leurs emblèmes. Les niches sont occupées par les statues de saint Jacques et de saint Simon. L'ordonnance de cette porte est tout à fait conçue dans le *Style florentin.*

Cet ordre corinthien supporte un ordre composite, enfermant également des niches surmontées de tables. La partie supérieure des niches est taillée en coquille. Comme au rez-de-chaussée les tables portent des médaillons circulaires aux armes de la Papauté et de l'Empire. Les niches sont occupées par les statues des SS. Pierre et Paul apôtres.

La corniche de l'entablement composite est soutenue par des consoles à la hauteur de la frise; la partie centrale est formée d'un panneau quadrangulaire dans lequel est inscrit un médaillon ovale. Le sujet de ce médaillon est tiré de la légende biblique de l'Échelle de Jacob; les écoinçons sont occupés par quatre « stéphanaires. » Ce grand champ elliptique est encadré de huit

petits panneaux carrés, alternant avec un même nombre de rectangles. Les quatre petits panneaux angulaires portent en bas-relief les bustes des Pères de l'Église grecque et latine.

L'étage supérieur formant amortissement est une sorte d'attique; nous y remarquons cette particularité que nous n'avons jamais rencontrée, dans les édifices italiens, d'un ordre central Corinthien de beaucoup plus grand diamètre que celui des colonnes de l'attique.

Cet ordre encadre une niche avec l'image de la Vierge Immaculée, reposant sur un avant-corps, rachetant exactement la hauteur de la corniche de l'ordre Composite inférieur. Cette niche est soutenue par deux chapiteaux en cul-de-lampe ou consoles enrichis de feuilles d'acanthe semblables aux chapiteaux des colonnes, et qui viennent s'appuyer sur l'astragale inférieure des deux panneaux rectangulaires de l'entablement placé en dessous.

Les deux petites ordonnances servant d'amortissement sont terminées par des frontons réveillés à leur point culminant par les statues de la Foi et de l'Espérance. Ces figures s'élèvent d'aplomb sur celles placées dans les niches à coquilles de l'ordonnance supérieure enrichies des statues des SS. Thadée et Barthélemy.

L'ordre central, de plus grand diamètre, supporte finalement un fronton interrompu, timbré d'un écusson aux armes du prince-évêque Corneille de Berghes, avec la devise DEVS VOLVIT, placée sous le piédestal d'une figure de la Charité. Les ailerons « falbalascés » du fronton sont soutenus par des consoles à volute terminale taillée en rosette et à champ cannelé d'une forme assez archaïque.

La collection de dessins originaux de feu M. Kaieman, conseiller à la Cour de cassation à Bruxelles, renfermait un dessin géométral (au bistre rehaussé de lavis à l'encre de Chine), de ce portail. Les figures étaient particulièrement soignées et pittoresquement rendues. Ce dessin était signé au bas sous une échelle « modulaire » L. LOMBARD 1555. La variante la plus importante se remarquait aux fûts des colonnes, historiées d'arabesques au tiers inférieur de leur élévation. Quelque raison économique aura sans doute provoqué leur suppression dans l'édifice existant.

Le portail de Lambert Lombard précise dans une construction monumen-

tale l'influence italienne pure et non déguisée par des tendances hispano-flamandes. Elle se rattache donc à certains Arcs de triomphe de Pierre van Aelst et aux compositions architecturales exécutées par Otho Vœnius pour les Entrées de l'archiduc Ernest et d'Albert et Isabelle, cinquante ans plus tard.

L'autel à droite du chœur de la même église, dedié à saint André, exécuté sur les dessins de notre artiste, d'après une tradition amplement justifiée par l'examen des éléments typiques, offre des particularités de style qui méritent d'être sérieusement étudiées. Autel de St André dans l'église St-Jacques à Liége.

L'ordonnance est Dorique et comporte deux colonnes sans piédestal et deux pourvues de ce support. La différence de module produite par cette donnée volontaire de la part de l'architecte est assez bizarre. Les premiers maîtres de la Renaissance se permettaient ces licences, bien excusables alors que les règles classiques n'avaient point encore été nettement formulées. On en peut faire une application frappante aux motifs du Palais Giraud à Rome, construite par Bramante en 1506, pour le cardinal Adrien de Corneto.

Nous avons déjà fait remarquer, à propos de la partie supérieure du Portail de l'église St-Jacques, cette propension de Lambert Lombard à se servir pour l'achitecture classique du principe ogival de « l'intersécance », (familier aux combinaisons eurythmiques de l'art oriental), pour rompre la symétrie cadencée des membres d'une ordonnance en y jetant un réveillon brillant ou note dominante.

L'architecte de l'Autel de saint André, pour s'être donné cette difficulté à plaisir, l'a surmontée adroitement dans la frise ornée de triglyphes (qui doivent être de même largeur) en rachetant la différence sur l'espace compris entre le bord extérieur de ceux-ci et le nu du retour de la frise.

Les métopes sont occupées par des bucrânes (celui du centre est enlacé de *vittæ*) alternant avec des peltes ou boucliers d'amazone. A part les gouttes sous les triglyphes remplacées par un amortissement créé par la fantaisie de l'artiste, cet ordre Dorique se rapproche fort des proportions de Vitruve, légèrement modifiées d'après Alberti. Les deux triglyphes centraux sont remplacés par des consoles supportant la statue de saint André, dont le piédestal est assez caractéristique.

Dans l'ordonnance inférieure, les pieds-droits ornés de « compartiments » supportent les impostes et les archivoltes décorées de trois têtes enfantines ailées chantournant les niches où sont placées les statues des prophètes Daniel et Élie.

Le bas-relief central, de forme carrée, représente l'Ascension de Jésus-Christ. Il est cantonné de ces deux colonnes à piédestal dont nous avons parlé. Les socles des piédestaux et la *predella* qu'ils enferment sont ornés, les premiers des figures de saint Luc et de saint Marc, et la seconde de la scène de la Pentecôte.

Les deux colonnes doriques extérieures sans piédestaux (qui mettent en relief la partie centrale par l'opposition de la différence d'échelle modulaire) supportent deux fragments de fronton à « direction inversée », motif singulièrement affectionné par Alessi, Rubens, Pozzo et Galli Bibbiena, et que l'on est quelque peu surpris de voir mis en œuvre dans la première moitié du XVI[e] siècle. Deux figures de femmes, d'attribution douteuse, sont assises sur ces tronçons.

La partie supérieure de l'Autel de saint André est une sorte d'attique, remarquable par ses pilastres arabesques du genre italien et par les petits bas-reliefs qui le décorent. Deux séraphins cantonnent la niche du saint patron ; l'espace carré compris entre les séraphins et les pilastres est historié de chaque côté par un bas-relief représentant : à droite, la Résurrection ; à gauche, l'Incrédulité de saint Thomas.

Deux culs-de-lampe surmontent les pilastres et semblent destinés à recevoir un vase ou une statue aujourd'hui disparus.

L'amortissement central est assez fantastique : c'est un tympan semi-circulaire, orné d'une table ou se voit sculptée l'image du saint Esprit supportée par deux consoles à griffes de lion surmontées de chapitaux « phrygiens » ou ioniques. Cet amortissement se relie à l'ordre attique par des consoles d'une simplicité un peu naïve.

Des éléments, autres que ceux dont le maitre s'est servi pour son portail, et que l'on retrouve dans l'étoffage de plusieurs de ses tableaux ou dessins, se remarquent dans la conception architecturale que nous venons de décrire. Certaines particularités de style, qui s'épanouiront plus tard dans les

œuvres de Floris, commencent à poindre dans l'autel de saint André; cet élève favori de Lambert Lombard y aurait-t-il collaboré?

En 1548, dix ans avant d'ériger son Portail de l'église St-Jacques, notre artiste fit exécuter sur ses plans, pour un noble hollandais, chanoine de St-Lambert, écolâtre de la cathédrale, nommé Jean Ooms, de Wijngarde, un hôtel considérable qui, au dire de l'auteur anonyme du manuscrit du XVIIe siècle cité par le baron de Villenfagne, « etait la plus grande maison » que l'on ait veüe à Liège. » La façade était décorée des ordres corinthien et composite superposés. Une sorte d'attique au-dessus de la corniche portait un cartouche aux armoiries du propriétaire. L'édifice obtint un si grand succès par la nouveauté de son aspect « à l'antique » que l'on regretta que le Palais épiscopal eût été élevé en style ogival. Hôtel Ooms de Wijngarde à Liége. 1548.

Cet engouement, que nous relevons dans des témoignages contemporains, constitue un résultat métaphysique, important à constater comme fait probant, dans la question qui fait l'objet de ce travail.

L'hôtel de Wijngarde était la construction la plus voisine du beau portail de l'ancienne cathédrale de Liége, qui formait l'angle de la rue conduisant autrefois à l'église collégiale de St-Pierre aujourd'hui démolie.

Notre collection renferme une demi-douzaine de gravures du XVIIe et du XVIIIe siècle, représentant la cathédrale de St-Lambert, mais toutes sans exception montrent l'édifice isolé.

On admirait encore, en 1829, l'élégance et la richesse de cette façade malheureusement disparue. Nous n'avons pu trouver nulle part une gravure, un dessin, une description, ou même quelque vieux liégeois qui pût nous fournir avec précision quelques détails techniques sur son ordonnance.

La tradition lui attribue encore les plans d'une villa spacieuse richement ornementée, existant encore aujourd'hui en partie rue Haute-Sauvenière à Liége, bâtie pour le Vicaire général Liévin van der Beeke, poëte de talent, mieux connu sous le nom latinisé de Torrentius. Abraham Ortelius (auquel Goltzius dédia la vie de Lombard), dans son *Itinerarium,* publié en collaboration avec J. Vivian, en 1584, en parle dans les termes suivants : Villa Torrentius à Liége.

« Cuius quidem rei vel solæ fidem faciant pulchræ ædes quas Dnūs Læ» vinus Torrentius vir eximius, et nostro hoc sæculo lyrici princeps car-

» minis, suo sumptu extruxit, in quibus ut loco ab omni ex parte aperto, » quæ ad salubritatem requiritur, adiutus : ita singulas earum partes congruè » disponendo (ut in eo Lamberti Lombardi pictoris qnondam et philosophi » celeberrimi inter Eburones, felicem in architectura manum agnoscas) sin- » gulisq. sua aptando ornamenta est adsequutus, ut his amœnius nihil esse » possit, nec quamvis non ita amplo in spatio laxitatem desideres. »

Architecte, numismate, antiquaire et poëte, Lambert Lombard était encore excellent peintre. Nous avons vu de lui l'Adoration des Bergers à la Galerie du Belvédère à Vienne, la Déposition de la croix à la *National Galery* de Londres, la Nativité à l'Hospice de Bavière et le Martyre de sainte Barbe à la collégiale de St-Barthélemy, à Liége. Trois Cènes, la première sur l'Autel de l'Hospice des femmes aliénées de St-Agate au Mont-Cornillon à Liége, la seconde, peinte en 1530, au Musée de cette ville (où se voient encore le Sacrifice de l'Agneau Pascal et la Tête du « fol Filoguet » le flûteur, provenant de la collection de l'un des descendants de l'artiste, le docteur Lombard), la troisième (répétition avec variantes dans les accessoires de la précédente), au Musée de Bruxelles, portant la date de 1531.

Les tendances italiennes de toutes ces peintures sont fort remarquables; la Cène de Bruxelles nous offre un intérêt tout particulier à cause du « fenestrage » du fond, orné de vitraux en arabesques, azur et or, d'une légèreté et d'un goût exquis. Des médaillons représentant Adam et Ève sous l'arbre de la science et les mêmes personnages chassés du Paradis terrestre en forment les motifs centraux. Le chef-d'œuvre du maître était le triptyque-retable de ce maître-autel de la cathédrale de St-Lambert. Lors de la démolition de cet édifice par les Républicains français il fut vendu à l'encan et aliéné à vil prix.

Nous connaissons vingt-six compositions de Lombard reproduites par la gravure par H. Cock, L. Suavius, A. Goltzius, etc.

Influence de L. Lombard sur l'art contemporain aux Pays-Bas.

L'influence de Lambert Lombard sur l'école des Pays-Bas fut considérable. Il dessinait à la fois des cartons pour les tapissiers et les verriers, des patrons pour les orfévres, des modèles pour les sculpteurs et livrait ses tableaux au burin des graveurs. Cette influence se continua grâce aux nombreux élèves qui se formèrent à son atelier. Plusieurs d'entre eux acquirent une juste célébrité; tels furent Hubert Goltzius, les frères Floris et Guillaume

Keij; nous y ajouterons Jean delle Ramege ou Ramey, dont beaucoup de peintures passent pour des œuvres de Lombard (il fut appelé à Paris pour contribuer à la décoration du palais du Luxembourg et y travaillait en même temps que Rubens); Pierre de Four dit Salzea, Henri d'Esseneux, Lambert Pietkin et Nicolas Pesser, artistes estimables dont la renommée n'est point sortie de la Principauté de Liége.

On ignora longtemps la date de la mort de Lambert Lombard : d'après un portrait publié par Théodore Galle, l'artiste mourut à cinquante-neuf ans. Chapeauville (t. III, p. 124), à la fin des événements de 1556 écrit : « Moritur Leodii, hoc tempore Lambertus Lombardus pictor percelebris qui » ultra artem pictoriam architectus quoque fuit præstantissimus, ac simul » peritissimorum pictorum magister. » Voici l'inscription gravée au bas de l'effigie du grand maître liégeois : *floruit et obijt apud Leodienses. Anno 1566.* Abry nous apprend qu'il fut enterré dans l'église de l'Hôpital du Petit St-Jacques. Herman de Wachtendonck a ajouté en note : « 1566 in Augusto. »

Lambert Lombard eut de ses trois femmes plusieurs filles qui, presque toutes, épousèrent des liégeois cultivant les beaux-arts et se fixèrent sans exception hors de la porte d'Avroy, quartier indépendant de la ville de Liége. Ce qui explique cette particularité, c'est que, vers la fin de sa vie, Lombard fut pourvu du Greffe de la Cour de justice de ce quartier. On en trouve la preuve aux registres de cette Cour, malheureusement mutilés, ce qui rend impossible de fixer d'après un acte authentique le jour précis où finit sa carrière.

La belle collection de médailles qu'il avait conservée (preuve matérielle que ses ressources ne devaient pas être si précaires) provenant presque toute entière de dons de ses amis et de ses protecteurs, fut acquise après son décès par l'empereur Rodolphe pour le cabinet de Vienne.

Lambert Lombard vécut et mourut dans une digne médiocrité et ne voulut jamais compromettre son indépendance en se mettant au service d'un prince. Son portrait peint par lui-même nous le montre vêtu d'un maigre pourpoint, la barbe et les cheveux incultes. Cette originale physionomie wallonne émergeant d'un ample col rabattu constitue un type à la fois honnête et fier qui ne s'efface jamais de la mémoire.

Excellent architecte, grand peintre, bon mathématicien « perspecteur » et géomètre, savant antiquaire, numismate érudit, philosophe platonicien et poëte élégant, le liégeois Lambert Lombard est une des plus nobles et des plus dignes figures d'artistes qu'offre à l'admiration jalouse de la postérité cet incomparable seizième siècle, si fécond en libres caractères et en aptitudes extraordinaires.

Un témoignage bien précieux, celui de Lodovico Guicciardini (*Descrittione, etc. In Anversa appreso G. Silvio, 1568*), nous prouve que la réputation d'habile architecte du maître liégeois était universellement établie parmi ses contemporains :

« Lamberto Lombardo di Liege huomo degno, litterato, e di gran' iudi-
» cio : e non solo eccellente pittore, ma anche GRANDE ARCHITETTORE...... »

Dans la bouche du *patricio fiorentino* élevé au milieu des chefs-d'œuvre d'architecture de la Florence de Laurent le Magnifique, pareil éloge acquiert une importance capitale. Neuf ans plus tard, Vredeman De Vries, dans le texte relatif à « l'Ordre corinthien » du célèbre *Traité d'architecture* (1577) que nous analyserons au chapitre suivant, s'exprimait en ces termes :

« Nous trouvons aussi en aucuns endroits de nostre Païs-Bas, aux Eglises
» Modernes aulcuns Portails, ou Frontis embellis et enrichis, soit aux costez
» sur l'ouvrage des croix, ou dessoubs les tours, aussi bien aux eglises
» modernes, des portails antiques, cōme iay veu une A LIÈGE A L'EGLISE
» S. IACQUES en une abbaye, faicte de pierre dure, et bien enrichie, ce que
» me plaisoit biē et avoit bonne ordonnance. »

Nous ne pouvons mieux terminer cette notice sur l'architecte du Portail de l'église St-Jacques à Liége que par le jugement qu'en porte Lampsonius :

« Lambertus Lombardus, Gregorii filius; Leodii Eburonum urbe primaria
» natus, pictor, atque ARCHITECTUS INSIGNIS, ac Belgarum omnium unus in
» utroque genere, mea quidem sententia, AD HANC DIEM FACILE PRINCEPS. »

CHAPITRE IV.

L'architecture de la Renaissance aux Pays-Bas durant la période italo-flamande, 1550-1600.

Nous abordons actuellement la partie de ce travail à la fois la plus attachante et la plus digne d'être étudiée au point de vue de l'histoire de l'art aux Pays-Bas.

Brillante période artistique aux Pays-Bas.

Si les quarante années de guerres civiles et de dissensions religieuses, nées de l'introduction des doctrines de la Réforme ne venaient pas jeter un crêpe funèbre sur cette brillante période de l'École flamande qui commença avec le règne de Philippe II et alla jusqu'à la guerre de la Succession, jamais, à part l'Italie, aucune nation n'aurait compté tant de gloire artistique en l'espace d'un siècle et demi.

Nous avouons avoir écrit ce chapitre et ceux qui le suivent immédiatement avec l'enthousiasme d'un véritable amour filial uni à un juste sentiment de fierté flamande. Dès la seconde moitié de XVI[e] siècle, le grand souffle inspirateur du *Cinque-cento* italien envahit les Pays-Bas, illumina notre école et fit déborder dans toutes les œuvres artistiques des torrents de séve. Dès lors, la verve inépuisable du génie d'une pléiade de maîtres crée à l'envi des compositions originales sur le magnifique thème inspiré des formes harmonieuses de l'antiquité.

Jamais, depuis l'époque ogivale, l'art architectural ne revêtit aux Pays-Bas une si incontestable originalité et des qualités si puissantes qu'à partir du milieu du XVI[e] siècle jusqu'au second tiers du XVII[e].

Qualités originales de l'art architectural flamand.

Si notre moderne école d'architecture, au lieu de se traîner sottement à la remorque de la mode parisienne, voulait, comme l'entreprit après 1830 notre école de peinture, se retremper aux grandes traditions de l'art flamand;

c'est dans l'étude approfondie des œuvres de Vredeman De Vries et de Rubens, et dans la combinaison de leurs génies décoratifs qu'elle pourrait rencontrer les éléments nécessaires à la résurrection et à l'épanouissement de l'architecture néo-flamande au XIXe siècle, du STYLE LÉOPOLD II.

Nous avons vu que, dans quelques-uns des Arcs de triomphe élevés à Anvers à l'occasion de la Joyeuse Entrée de l'infant Philippe, Pierre Coecke s'était affranchi de l'imitation servile du genre italien et avait su réveiller la monotonie des compositions classiques imitées de Serlio par les motifs indigènes éclos de son facile et plantureux crayon.

A Coecke revient l'honneur d'avoir intronisé aux Pays-Bas les premiers exemples de style italo-flamand, dont les « compartiments » devinrent par excellence la note caractéristique et figurative.

Les chefs d'école : Floris et Vredeman De Vries.

Ce genre fit fureur jusqu'à l'avénement du style « Rubenien » et il compta parmi ses adeptes des maîtres de génie comme Corneille Floris et son digne émule Hans Vredeman De Vries.

Lambert van Noort, etc.

Ces deux artistes furent véritablement des chefs d'école; à leurs côtés viennent se ranger toute une légion d'artistes. Citons d'abord Lambert van Noort d'Amersfoort, le père du maître de Rubens que Guicciardin qualifie « Pittore et architettore grande » Jacques van Berghen, Antoine Mockaert, Jean de Heere, Thomas Voor, Guillaume Paludanus, tous « escholiers de Vitruvius » dont Vredeman De Vries ne parlait qu'avec estime et citait les noms avec éloge dans ses livres d'architecture.

Après eux, mentionnons Théodore de Bry, Corneille Bus ou Bos, Pierre de Mirycinis, Henri de Pas, l'architecte de la Bourse de Londres, Crispin de Pas, l'auteur de la « Bouticque de Menuiserie, » digne émule du Frison dans ses meubles si décoratifs de la Renaissance flamande. Puis viennent les sculpteurs Hans de Nole, Mathieu Mattens, Pierre le Poyvre, Henri Morris et Abraham Hideux. Puis encore Jean Gilgho, l'auteur de la colonne de Culenbourg, et Paul Luydinck qui dirigea la construction et plus tard la restauration de l'hôtel de ville d'Anvers.

Hans van der Straeten (Stradanus). 1530-1605.

Accordons un rang distingué à Hans van der Straten (Stradanus), né à Bruges en 1530, qui traduisit d'un crayon gouailleur dans ses NOVA REPERTA l'éloge du bois de Gaïac d'Ulrich von Hutten; fit de nombreux cartons pour

l'*Arazzeria Medicea*, travailla avec Vasari et mourut le 3 novembre 1605, laissant deux fils, artistes médiocres. Sadeleer a gravé la grande fontaine érigée d'après ses dessins sur l'une des places de Florence; Ph. Galle reproduisit sur cuivre en 1576 ses peintures de la villa Cajano.

Notons spécialement Conrad de Nurenberg, l'auteur de jubé de Bois-le-Duc, les frères Wouter et Dirck Crabbeth, Lambert van Oort et Joachim Uytewael, auteurs des vitraux de Gouda. Joignons-y encore les maîtres graveurs Jacques Floris, Théodore Galle, Hondius père et fils, Clément Perret, Pierre van der Borcht, Collaert, Miricenys et Adrien de St-Hubert.

A cette brillante série d'artistes, ajoutons enfin Otho Vœnius, le dernier des maîtres italo-flamands de la première période dont nous allons essayer de mettre en lumière les tendances, le talent et les œuvres architecturales. Si le professeur de Rubens vit clore avec lui la liste des *virtuosi* commencée à Pierre d'Alost, il eut la satisfaction d'avoir eu pour élève le promoteur de la nouvelle école architecturale qui fleurit glorieusement aux Pays-Bas pendant plus d'un siècle.

La première mention parmi les architectes de l'époque italo-flamande appartient si incontestablement à Vredeman De Vries que l'idée d'attribuer cette priorité à un autre ne nous serait pas même venue à l'esprit si dans son *Livre des ordres* il n'avait décerné lui-même la palme de l'architecture aux Pays-Bas à « maître Corneille Floris à Liége, » en le déclarant « au-dessus de tous les artistes de son temps » (*super alii*).

Corneille De Vriendt dit Floris. 1518-1575.

Nous conserverons donc au maître anversois le rang que lui décernait, avec tant de désintéressement et de modestie, un rival qui lui-même était un grand architecte.

Corneille De Vriendt, surnommé Floris (à cause du nom de son grand-père Floris De Vriendt, juré du métier des « Quatre couronnés, » en 1476), naquit à Anvers, en 1518; il était fils du tailleur de pierres et architecte Corneille Floris le vieux et de Marguerite Goos, frère de Jacques, ornemaniste-graveur et artiste verrier, de Jean le peintre céramiste, cité par Vasari, et de Frans le *Nederlandsche Raphaël*. Il fut ainsi que son frère disciple de Lambert Lombard, fit le voyage d'Italie, y étudia la sculpture et l'architecture, et appliqua plus tard à l'étage supérieur de l'Hôtel de ville d'Anvers les

Loggia ou portiques ouverts qu'il avait admirées aux palais de Rome, de Florence, de Gênes et aux casins des bords de la Brenta.

Atelier de Frans Floris à Anvers. 1563.

En 1563, Corneille Floris fournit les plans de la maison et de l'atelier de son frère Frans, à Anvers. Cette construction, qui a malheureusement perdu son caractère et son ornementation, existe encore rue d'Arenberg; elle servit fort longtemps de Loge maçonnique. Frans Floris, au dire de van Mander, engagea dans cette construction tout son avoir, le prix de sa vieille propriété, place de Meir (qu'il avait vendue pour plaire à sa femme) et finalement un dépôt de cinq mille florins qu'il avait chez le banquier Schets.

On doit à messire Jean-Baptiste della Faille, bourgmestre d'Anvers, en 1689, la conservation d'un dessin de ce spécimen remarquable de l'art italo-flamand de la seconde moitié du XVIe siècle. Il mérite d'être étudié en détail au point de vue des prédilections italiennes de la lignée artistique des De Vriendt.

La masse de l'habitation se composait d'un rez-de-chaussée et d'un bel étage. Le rez-de-chaussée était couronné d'un entablement d'ordre dorique mutulaire; le porche principal en avant-corps, seul décoré de deux colonnes répondant à des pilastres, n'était pas placé au milieu de la façade; cette dernière comptait trois niches à gauche et quatre à droite. Le rez-de-chaussée était percé de deux autres portes accessoires, l'une cochère, cintrée et à corniche se voyait à droite, celle de gauche n'était qu'un simple guichet. Des fenêtres grillées et des lucarnes occupaient les trumeaux d'intervalle des portes.

Sous l'architrave de l'entablement, décoré de triglyphes, se voyaient quatre médaillons en œil-de-bœuf réunis par des festons de fleurs et de fruits rattachés à des mufles de lion; toute cette décoration était peinte.

L'avant-corps à porche qui ne formait pas balcon était décoré de deux socles portant des vases; à droite de cette principale porte de l'habitation, on remarquait le traditionnel et hospitalier banc de pierre à l'usage des passants.

Le bel étage était d'ordre ionique antique quant aux chapiteaux; mais la corniche à modillons était empruntée aux entablements de Palladio et Scamozzi. Sept pilastres, accompagnés d'autant de niches peintes, ornées de statues allégoriques, présentaient une singulière licence. Ces pilastres soutenant

l'entablement s'étendaient pour présenter sous le chapiteau élargi, conservant ses volutes aux angles, un champ ou méplat suffisant pour y pratiquer deux fenêtres doubles à croisées de pierres et trois fenêtres simples en rectangle allongé.

Ces fenêtres étaient fermées, dans leur partie inférieure, par des volets à pentures apparentes. De cette singulière combinaison, il résultait qu'il n'y avait véritablement que les pilastres d'angle de la façade qui eussent les proportions modulaires exigées par Vitruve et ses continuateurs.

La fenêtre ouvrant sur le balcon avait été murée à dessein : Frans Floris y peignit un grand panneau encadré où il se représenta lui-même, dans son atelier, entouré des personnifications mythologiques des beaux-arts. Dans les niches, il avait placé les emblèmes des qualités et des connaissances nécessaires au véritable artiste; l'Assiduité, la Pratique, la Poésie, l'Architecture, l'Activité, l'Expérience et l'Industrie. Une plaque de marbre, portant inscription, était placée au-dessous de chaque niche. Tout l'espace compris entre les niches et les fenêtres semblait maçonné en « appareil réticulé » à la Romaine, comme les murs du Palais de Tibère sur le Palatin.

Aidé, sans doute, de son inséparable ami, Ryckaert-metter-Stelten, qui partageait ses prédilections et n'avait point de rival pour les nus, Floris réussit à ordonner sa demeure flamande dans le goût hispano-italien. Il introduisit le premier, dans sa ville natale, les *sgraffiti* niellés et la décoration peinte de la *Via Maggia* et du *Borgo San Croce,* à Florence; l'architecture simulée et les bas-reliefs en trompe-l'œil des *casas* de Tolède et de Grenade. Les fresques du *palazzo* Spada (*Piazza Capo di ferro,* à Rome) présentent des niches peintes identiques à celles de la façade de la *Floris straet.* Les peintures en grisaille du palais *Via Giulia,* également à Rome, rappellent tout à fait l'aspect pittoresque de la demeure du peintre anversois.

On ne sait quels procédés avait employés Floris; dans tous les cas, cette peinture se maintint plus d'un siècle bien qu'exposée aux brises salines du voisinage de la mer du Nord. Frans Floris laissa deux fils peintres, Jean-Baptiste, assassiné à Bruxelles par les Espagnols, et Frans, qui s'établit à Rome et y conquit une juste renommée. Il mourut à Anvers, le 1[er] octobre 1570, et fut enterré, trois jours plus tard, au cimetière des Récollets.

Hôtel de ville d'Anvers. 1561-1565. Maison des Oosterlingen. 1565-1568.

Le principal titre de gloire de Corneille Floris reste sans contredit la construction de l'Hôtel de ville d'Anvers, avec la Maison des Oosterlingen (5 mai 1565-1568), le plus considérable de nos monuments civils construits dans le style de la Renaissance. La première pierre en fut posée le 27 février 1561; l'édifice était entièrement achevé en 1565, et ce fut Paul Luydincx qui en dirigea la construction. Ces deux édifices furent exécutés pendant la période relativement prospère du règne de Philippe II qui commence à la paix de Cateau-Cambrésis et finit aux ravages des *Gueux.*

L'œuvre architecturale, due à la collaboration de Floris et de Luydincx, présente un rectangle isolé, pourvu d'un avant-corps très-saillant à la face regardant le Marché. Les deux ailes de la façade, à côté de l'avant-corps, sont assez simples, et se composent (à partir d'un soubassement travaillé en rustiques et pointes de diamant, percé de neuf arcades à claveaux et clés saillantes) d'une double ordonnance dorique mutulaire et ionique, à modillons du genre Palladio, et par-dessus, d'un attique en retrait, formant jusqu'au nu de la façade, un portique ouvert ou *Loggia.*

Les pilastres composites à consoles, qui soutiennent l'entablement sous les chéneaux de la toiture, rappellent un motif fort usité aux portiques espagnols construits en style *mudejar,* et particulièrement au *Patio* de la Casa de los Mirandas, à Burgos, dont il a déjà été question dans ce travail.

L'entablement qui couronne cette *Loggia* est décoré de corbeaux très-saillants supportant l'avancée du toit et formant presque auvent.

La partie centrale en avant-corps est de loin la plus intéressante, et par l'heureux mélange des pierres blanches et bleues, du marbre rouge veiné, des dorures et des polychromies héraldiques, elle possède un incontestable cachet d'originalité et d'attrayantes qualités pittoresques.

Au-dessus du soubassement rustique s'étayent successivement les cinq ordres d'architecture, terminés par un ordre de Télamons ou Caryatides. Le premier et le deuxième étage, offrent les ordres dorique mutulaire et ionique à modillons-consoles. Trois fenêtres semi-circulaires, avec archivolte et clé, accompagnent des colonnes accouplées encadrant des niches en cul-de-four, sous le prolongement de l'imposte et des tables d'architecture au-dessus. Le stylobate ressautant au droit de chaque colonne pour former piédestal,

comme aux arènes de Nîmes, est évidé sous les fenêtres et garni de balustres.

Le troisième étage n'a point de croisées : il présente un avant-corps enfermé, de chaque côté, par deux colonnes corinthiennes encadrant des niches surmontées de médaillons. Le champ quadrangulaire formé par l'entre-colonnement central est décoré des armoiries pleines de l'Espagne entourées du collier de la Toison d'or. Les deux trumeaux formant l'extrémité de la façade de cet étage n'ont point de colonnes engagées comme aux étages inférieurs; le champ-parois tout uni est décoré à droite d'un écu aux armes du duché de Brabant et à gauche d'un autre écu portant le château et les mains coupées des emblèmes d'Anvers au chef cousu de l'Empire. Entre ces trumeaux décorés d'armoiries et les colonnes, aux deux côtés du champ quadrangulaire, se voient deux grandes niches abritant, à droite, la figure de la Justice, à gauche, celle de la Prudence; l'entablement est pourvu de modillons.

Au-dessus de cette ordonnance corinthienne commence un gable ou pignon flamand divisé en deux étages. L'étage inférieur, d'ordre composite, présente au centre une logette encadrée d'un chambranle en archivolte, renfermant jadis une statue d'Antigon coupe-mains, de nos jours une Vierge portée sur le croissant. Aux deux côtés de ce motif et enfermées par des colonnes engagées, se voient deux niches plus petites surmontées d'un oculus ou médaillon.

La différence de largeur de cette ordonnance avec celle qui lui est immédiatement inférieure est rachetée par les figures d'un Centaure et d'un Triton, armées de massues. Les angles extrêmes sont terminés par de petits dés surmontés d'un obélisque en pyramide quadrangulaire portant un amortissement en forme de globe. Ces monolithes « pharaoniques » sont une réminiscence trop évidente de ceux dont Sansovino couronna, en 1536, la balustrade de la vieille Bibliothèque de St-Marc à Venise pour que nous ne relevions pas spécialement son origine italienne.

Le dernier étage, formant l'angle aigu du gable, se compose d'un simple portique d'ordre « caryate, » dont l'archivolte encadre une fenêtre pleine à sa partie semi-circulaire, divisée sous l'imposte en deux compartiments par

un montant de pierre; l'arcade est fermée à sa partie inférieure par un rang de balustres. Le type de ces Télamons rappelle les compositions du livre des « Termes ou Athlantides » de Vredeman, publié chez Gerard de Jode et dont nous parlerons plus loin.

L'angle, resté béant par le retrait de cette ordonnance sur celle qui lui est immédiatement inférieure, est racheté par deux griffons ailés en ronde-bosse. Le dernier édicule est surmonté d'un fronton, sur le tympan duquel on lisait la date de 1565, inscrite sur un cartouche flamand, de forme ovale allongée.

L'acrotère en amortissement du fronton est terminé par l'aigle de l'Empire, au vol éployé : figure héraldique qui se répète encore aux deux extrémités de la toiture, laquelle est percée de quatorze lucarnes aux volets dorés comme à l'Hôtel de ville d'Audenarde. Les tuyaux de cheminée étaient décorés à leur sortie du toit. Toutes les colonnes de ces quatre étages, ainsi que les obélisques, sont en marbre de couleur. Guicciardin, dans sa *Description des Pays-Bas*, publiée deux ans après l'achèvement de l'édifice, en donne une eau-forte par Martin Peeters (*Martinus Petrus in insigni aurei frontis prope novā borsam*). Nous y remarquons deux Campaniles à toitures pyriformes qui ont disparu de nos jours. L'auteur italien ne marchande pas son admiration pour cette œuvre d'architecture flamande pas plus qu'il ne passe sous silence la Maison des *Oosterlingen :* « Ma sopra tutti questi edi-
» ficij sara grande, bello et magnifico IL FONDACO DE GLI OSTARLINI, posto
» nobilmente fra due canali nella nuova villa, il quale mentre che io finiva
» il mio volume, edificava gagliardamente con degnissima mostra e appa-
» renza. In somma non ci mancava altro, che mi PALAZZO PER LA SIGNORIA,
» conveniente a tenta Republica, e corrispondente alle altre parti, il quale
» hanno fato poi suntuosissimo, capace, e degno, talche tutto computato
» costera presso a cento mila scudi. »

Imitations de l'œuvre de Floris : 1° Hôtel de ville de Flessingue.

Le mérite d'une telle conception devait faire école, aussi fut-elle imitée aux Hôtels de ville de Flessingue (1594) et de Leijden (1599), sur une moindre échelle et avec quelques changements que nous ferons ressortir.

Pauwels Moreelse d'Utrecht. 1571-1638.

En 1594, après la démolition du couvent des Carmes, le magistrat de Flessingue fit construire un nouvel Hôtel de ville, par l'architecte Pauwels Moreelse d'Utrecht, jeune artiste de talent, qui venait d'accomplir le pèle-

rinage d'Italie et qui mérita encore une certaine réputation comme portraitiste. L'ensemble de cette composition, et surtout le frontispice, témoignent d'une intention formelle de reproduire les lignes et les motifs principaux de l'œuvre de Corneille De Vriendt. Signalons cependant l'absence de la *Loggia* et l'heureuse idée de Moreelse de terminer son édifice par deux empâtements décorés de niches, qui soutiennent mieux les angles du bâtiment que le simple et maigre pilastre en retour d'équerre des grandes ailes de l'Hôtel de ville d'Anvers. Par cette intelligente correction, Moreels rachète les emprunts, un peu criards, mais probablement obligés faits à l'œuvre de l'architecte anversois.

Moins étendu que l'édifice qui lui a servi de type, il ne comptait que cinq fenêtres aux deux côtés de l'avant-corps. Le rez-de-chaussée, également à rustiques ou bossages, percé d'arcades, portant un mascaron à la clef de voûte, offre un perron à double rampe conduisant à la porte principale, dont les socles de la balustrade sont décorés de têtes de lion. L'ordonnance du premier et du second étage se compose des ordres dorique mutulaire et ionique superposés. Les arcades de portiques avec impostes et archivoltes sont séparées par des colonnes engagées à l'avant-corps. Aux ailes, des pilastres encadrent des fenêtres carrées bordées de chambranles. Au premier étage, de la partie centrale seulement, on voit des balustres aux appuis des croisées. L'ordre supérieur ionique de l'avant-corps est assez orné; les colonnes sont cannelées au tiers et la frise est enrichie de festons se reliant à des mufles de lion au droit des colonnes.

L'ordonnance du gable est fort jolie; elle offre, dans son ensemble, les ordres corinthien, composite et caryate superposés. La partie inférieure du pignon est formée par quatre colonnes engagées, cannelées au tiers et encadrant des niches avec doubles tables aux extrémités; un cadran solaire surmonté d'une horloge, insérés dans une arcade avec archivolte et impostes occupe la partie centrale. La partie médiane présente, entre deux colonnes composites, les armoiries de la ville accostées de tritons portés sur des dauphins et de quatre obélisques ou pyramides, dont deux de petite dimension. Les socles, au droit des colonnes, sont décorés de mufles de lion, le tout repose sur un stylobate continu. La partie supérieure du

gable, toujours en retraite, présente une arcade en niche soutenue par deux Termes renfermant la figure allégorique des Provinces-Unies. Les angles sont raccordés par des « chevaliers de mer » armés de boucliers; un fronton, portant une statue de la Justice, termine le tout.

Imitations de l'œuvre de Floris : 2° Hôtel de ville de Leijde. 1599.

L'*Hoofd-Portaal* de l'Hôtel de ville de Leijden construit cinq ans plus tard, probablement par le même architecte qui éleva l'*Oostindische huis* à Amsterdam, diminutif des précédents, ne manque ni d'originalité ni d'élégance.

Un perron, dans le genre de celui de Flessingue, conduisant au bel étage, existe à cet édifice que Pierre Post semble avoir eu en vue en bâtissant plus tard l'Hôtel de ville de Maestricht.

L'étage principal est décoré d'un ordre ionique cannelé. La porte circulaire au centre est cantonnée de deux colonnes accompagnées de niches surmontées de tables architecturales. Des pilastres supportant un entablement avec fronton triangulaire encadrent à droite et à gauche de hautes fenêtres à meneaux croisés.

Le gable s'élève immédiatement au-dessus. Comme aux deux édifices précédents, il offre comme réveillons de nombreux obélisques. Quatre pilastres en gaînes forment la division inférieure, ils encadrent des œils-de-bœuf et une grande fenêtre dont le balcon à balustrade porte directement sur l'entre-colonnement central.

Des volutes « compartimentées » d'un goût moins pur que les enroulements à figures de Floris et de Moreelse rachètent les ordonnances en retraite du gable d'un bon effet pyramidal.

Les pignons des Hôtels de ville d'Anvers, de Flessingue et de Leijden sont précieux à étudier pour montrer le grand parti décoratif que surent tirer nos artistes de la Renaissance d'un motif inconnu aux Italiens, né de la nécessité de construire des toits aigus sous notre latitude septentrionale, et dont l'introduction en Espagne, où l'on en remarque de nombreux et riches spécimens, est due à l'influence des architectes flamands.

L'Hôtel de ville restaure apres la Furie espagnole. Pauwels Luydincx. 15.? - 30 avril 1586.

On sait ce qu'il advint du beau morceau d'architecture élevé par Corneille Floris, sur le marché d'Anvers, dans la fatale nuit de la « Furie espagnole », le 4 novembre 1576. On le restaura, tel que nous le voyons encore aujourd'hui, sous la direction du même Pauwels Luydincx, de 1581 à 1582. Il avait primitivement coûté quatre cent mille florins.

En 1566, Corneille Floris qui, nous le savons, était non-seulement architecte, mais encore sculpteur, exécuta le magnifique portique en marbres de couleur placé devant le chœur de Notre-Dame, à Tournai, et servant d'ambon ou jubé. C'est une sorte d'arc triomphal à trois arcades retombant sur des colonnes doriques accouplées, placées non sur un stylobate, mais sur des piédestaux distincts. Les colonnes sont d'une espèce de marbre rouge jaspé, les chapitaux d'albâtre et les bases de marbre noir. Cette ordonnance supporte un petit attique de dix pilastres corinthiens encadrant des bas-reliefs; la partie centrale porte une niche en encorbellement. La statue de St-Michel qui domine la plate-forme est moderne et n'a été posée qu'au commencement de ce siècle. Nous avons fait ressortir plus haut l'importance de cette œuvre de Floris, au point de vue de l'introduction du meuble Renaissance dans les églises ogivales. On sait aussi qu'il fut très-souvent copié ou imité pour des constructions similaires.

OEuvres de sculpture de C. Floris : jubé de N.-D. à Tournai. 1566.

Tour à tour attribué à Rumold de Dryver et à un obscur sculpteur de Léau, Jan van Houwagen, qui exécuta les Stalles de l'église St-Léonard et présida au transport des pierres depuis la rivière de la Petite-Gette jusqu'à l'église, le Tabernacle de Léau était regardé par les connaisseurs et les critiques français comme une œuvre trop parfaite pour être attribué à n'importe quel statuaire des Pays-Bas, héritier du ciseau de Baugrant ou de van der Schelden. Cette opinion était devenue si générale, que l'un de nos écrivains, M. Eug. Gens, décrivant l'église de Léau, s'acharnait en quelque sorte à faire définitivement prévaloir cette étrange affirmation :

Tabernacle de l'église St-Léonard à Léau. 1550-1552.

« Nous ne dirons rien du Tabernacle, chef-d'œuvre de la Renaissance ita-
» lienne, morceau unique de ce genre en Belgique, et que nous croyons dû
» au ciseau de quelque artiste florentin de l'école de Buonarotti..... Tous les
» détails de ce superbe monument, depuis les cariatides qui ornent les
» angles jusqu'aux moindres arabesques qui décorent les frises, sont d'une
» pureté de dessin, d'une élégance de contours, d'une perfection de ciseau,
» dont, nous le répétons, on ne retrouve les modèles qu'en Italie. Nous per-
» sistons donc à croire que cet ouvrage aura été exécuté à Florence et trans-
» porté pierre par pierre en Belgique, ou bien que ses donateurs auront
» fait venir d'Italie pour l'exécuter, quelque artiste célèbre alors, et qui n'a

» pas daigné laisser son nom sur ce monument de pierre grise, qu'il exécu-
» tait dans une église ignorée d'une petite ville des Pays-Bas. Il en coûte
» de l'avouer à notre amour-propre national, mais nous ne connaissons
» aucun artiste belge de cette époque à qui cette œuvre puisse être attri-
» buée. »

Grâce à M. Wauters, le savant archiviste de la ville de Bruxelles, dont les recherches, de même que celles de MM. Éd. Fétis, Piot et Pinchart, ont jeté tant de lumière sur l'histoire de nos artistes, nous savons aujourd'hui qu'un des chefs-d'œuvre de l'art de la Renaissance en Europe, le Tabernacle en pierre de l'église de Léau, est dû au talent collectif de sculpteur et d'architecte qui distinguait Corneille Floris et constitue sa première œuvre connue. M. Wauters a publié la minute originale de son contrat (13 août 1550) rédigé en flamand et reposant aux archives de la ville de Léau. Cette pièce ne laisse subsister aucun doute : le Tabernacle fut achevé dans le délai stipulé, puisque d'après les comptes de la Fabrique il fut placé en 1552. Peu de temps après on y adapta une lampe et des chandeliers, œuvres de dinanterie exécutées par Jan Paus.

Cette pyramide à jour n'a plus aux Pays-Bas de pendant digne d'elle depuis que la soldatesque française a détruit, en 1796, celle de l'église abbatiale de Tongerloo, exécutée, en style flamboyant de 1538 à 1547, par Rombaut De Dryver de Malines sur les dessins de l'architecte P. Lammekens. Sanderus disait de cette œuvre : « Opus vere heroïcum et quod inter miracula belgii » merito possit numerari, toto enim Belgio simile haud reperies. » DD. Martène et Durand, qui sans doute n'allèrent pas à Léau, affirmaient qu'elle était « la plus belle chose que l'on puisse voir en ce genre ; » pourtant, selon le rubriciste italien Cavalieri, les Pays-Bas y brillaient « præ locis ceteris. »

Le Tabernacle de Léau fut exécuté aux frais de Martin van Wilre, seigneur d'Op-Linter, mort en 1558, et de son épouse Marie Pellepeert, décédée en 1554, comme le porte leur épitaphe placée dans le mur du transept gauche, en face de ce monument que messire Martin fit élever, dit la légende, comme expiation canonique d'un inceste perpétré sur sa fille légitime. A cette fable, M. Wauters oppose la naïve vérité : le gentilhomme n'eut pas d'enfant, et après lui ses biens passèrent au fils de sa sœur Cornélie, messire

Louis van der Tommen qui opéra le relief d'Op-Linter, par-devant la Cour féodale de Brabant, le 10 février 1558-1559.

La masse de la tour pyramidale du Tabernacle qui, avec ses dix étages, atteint une hauteur de plus de cent pieds, est franchement empruntée aux traditions des *Sacramentsschreine* du style ogival.

De cet échafaudage d'édicules superposés, celui qui occupe la troisième ordonnance à partir du sol est le plus remarquable, domine en encorbellement les étages inférieurs et voit s'élever en retrait les pavillons supérieurs. Cette ordonnance principale constitue le point brillant, la note dominante de l'œuvre. Elle est d'ordre corinthien sur un plan octogone, cantonné à quatre des angles d'un empâtement formé d'une niche en cul-de-four, comprise entre des faisceaux de colonnes cannelées et sculptées abritant les statues en ronde-bosse des Évangélistes. Ces niches, conçues en manière de pavillons ou *tabernacula,* sont couronnées au-dessus de l'entablement d'une lanterne évidée à jour. Formée d'arcadettes ou portiques minuscules décorés de cariatides en gaînes les mains pieusement jointes; elle se voit surmontée d'un bouquet ornemental portant en amortissement une statuette d'une inimitable gracilité.

Les niches en encorbellement reposent sur un cul-de-lampe évidé en forme de panier à fruits, motif familier à l'École anversoise, qu'on retrouve aux jubés de Tournai, de Gand, d'Anvers et de Bois-le-Duc. Les colonnes qui les accompagnent reposent également sur de petits culs-de-lampe d'un galbe charmant. Les faces de l'octogone formant voussure, d'une profondeur sous l'entablement égale aux édicules des niches, sont historiées d hauts-reliefs à dispositions scéniques empruntées au Nouveau Testament.

L'ordre inférieur servant de socle à tout l'édicule est décoré de figures de vieillards drapés, et supporte le Tabernacle proprement dit, ou *armarium,* espèce de portique ionique cantonné de statues de femmes en caryatides, encadrant des portes en cuivre ajourées et se raccordant par des consoles d'une facile hardiesse à l'étage principal que nous venons de décrire. La haute *predella* au-dessus de l'archivolte porte les armoiries du Donateur ayant pour support des victoires ailées la palme à la main.

Les sept pavillons supérieurs sont dans des proportions de plus en plus réduites du même style et d'une égale richesse. Les cinq premiers appar-

tiennent à l'ordre corinthien, les fûts sont cannelés et les colonnes historiées au tiers de tiges de fleurs, de lauriers ou de feuilles d'eau. Les deux dernières ordonnances offrent un singulier mélange du sacré au profane; les termes en gaînes, satyres et faunesses, joignent les mains en « orantes. » Encorbellements, culs-de-lampe, statues, bas-reliefs, frises, merveilleusement ouvragés, défient presque toute description. Près de trois cents figures décorent ce morceau capital.

Le Tabernacle est entouré d'une grille de laiton, *lattoen werck,* composée de balustres dans le style de la fameuse grille qui entoure le sépulcre du cardinal Cisneros, à Alcala de Henares. Une *cresteria* la surmonte, présentant des chimères, des nymphes toutes nues, et des rinceaux portant les balustres à patères des chandeliers. La grille de style Renaissance qui entoure le Tabernacle ogival de St-Pierre, à Louvain, est d'un faire semblable à celle dont Jan Paus, a entouré l'œuvre de Floris.

Le Tabernacle de Léau est un de ces monuments qui donnent l'immortalité à un artiste, ne connût-on de lui que cette seule preuve de génie. Nous sommes heureux de le pouvoir joindre ici à l'œuvre de Floris. Franchement, après l'examen attentif de ce chef-d'œuvre (où l'on entrevoyait naguère des éclairs Michelangesques), le *super alii* du vieux Vredeman De Vries semble n'être qu'une stricte justice.

Lettrines des *Liggeren* par C. Floris. 1546.

Corneille Floris était peintre ornemaniste; il est l'auteur des lettrines, si pleines de verve et d'*humour* du Livre des *Liggeren* de la confrérie de St-Luc, à Anvers. Ces charmantes improvisations faites avec d'évidentes intentions satiriques portent la date de 1546.

Compositions gravées. 1554-1556.

Notre artiste exécuta encore une foule de compositions reproduites par la gravure. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique possède quelques cahiers intéressants de Corneille Floris; nous mentionnerons particulièrement une suite de dessins de « Compartiments » applicables aux tapisseries de haute-lisse, probablement destinées aux fabriques de Bruxelles, d'Anvers ou d'Audenarde. Ces pièces sont datées et signées du monogramme du maître : C. F. INVENTOR, ANNO 1554. N'oublions pas une remarquable série de Tombeaux, d'Autels et de Fontaines, et un petit recueil et douze cartouches (*Veelderleij veranderingen van grotessen ende compertementen*) gravé en 1556 et publié par Jérôme Cock le vieux.

Corneille de Vriendt ou Floris entra dans la gilde de St-Luc en 1539, l'année qui suivit la mort de son père, le Décanat lui fut déféré en 1547 et en 1559, il mourut à Anvers le 20 octobre 1575, et fut inhumé comme son frère au cimetière des Récollets. Il avait épousé Élisabeth Machiels, dont il eut un fils, Corneille Floris, junior, également sculpteur, qui mourut en 1615. Le père Scribanius, dans son *Antwerpia,* loue son talent. L'épitaphe collective de cette famille d'artistes se trouvait dans l'église collégiale de Notre-Dame à Anvers.

Jacques Floris, frère de Corneille et de Frans, s'attacha particulièrement à vulgariser les types de la décoration arabesque basée sur le système des *Compertimenta.* Il composa une suite de frises et de panneaux marqués I. F., de fort bon goût et d'une variété inconcevable sous le titre : *Compertimenta pictoriis flosculis, etc.,* auctore JACOBO FLORO Hier. Cock 1567, P. Merecinus sc. En 1564 il publia une suite de treize planches intitulées : *Velderhande aerlyke compertementen, etc.,* Liefrinc fec.

Jacques Floris. *Compertimenta.* 1564-1567. OEuvres similaires de l'École anversoise.

La rareté excessive des estampes des frères Floris et l'état fatigué de celles qui nous sont parvenues, nous prouvent la vogue incontestable qui accueillit ces publications entraînant l'École flamande dans une voie nouvelle, qui devait lui procurer ce mérite sans lequel tout talent d'exécution et toute habileté d'aménagement n'est qu'accessoire : l'originalité.

Aux cahiers d'ornements des Floris, n'oublions pas de joindre ceux de Jérôme Cock, qui grava beaucoup d'après les maîtres de son temps, mais publia toutefois des œuvres originales, notamment une suite de 15 ff., éditée en 1566, qui se trouve en notre possession et dont le titre porte : *Compartimentorum quod vocant mutiplex genus lepidissimis historiolis poetarum que tabulis ornatum.*

Rattachons au même génie les cartouches de la Géographie d'Abraham Ortelius (1569), et principalement ceux de l'Atlas de Gérard Mercator de Rupelmonde, né dans cette ville le 4 mars 1512, décédé à Duisbourg, à quatre-vingt-deux ans, le 2 décembre 1594, qui gravait et parfois coloriait ses cartes. Les cartouches enluminés de l'exemplaire (1578) que possède la Bibliothèque royale sont de la plus haute importance pour l'étude de la polychromie des « compartiments » de l'art flamand ; sans doute ils ont été coloriés par Mercator lui-même ou sous sa direction.

N'oublions pas, en terminant, les entourages destinés aux modèles calligraphiques du bruxellois Clément Perret, imprimés en 1559; les compartiments dans le style de Vredeman De Vries, de Corneille Bus ou Bos, édités en 1554, et finalement ceux gravés par Jérôme Cock, publiés à Anvers en 1566, d'après les dessins de Pierre de Mirycinis.

Hans Vredeman dit De Vries. 1527-1605.

Hans Vredeman, surnommé De Vries ou le Frison, parce qu'il était né à Leeuwarden en 1527, résume par ses facultés multiples la personnification la plus complète et la mieux réussie de l'esthétique nouvelle, née de l'affranchissement de l'influence espagnole et de la réaction du *pasticcio* gréco-romain, qui constitue l'art de la période italo-flamande de la Renaissance.

Peintre, sculpteur, architecte et poëte, ressemblant par les aptitudes extraordinaires de son génie, comme il leur ressemblait de visage, à Pierre Coecke et à Lambert Lombard, Vredeman le Frison fut un des artistes les mieux doués, les plus féconds et les plus originaux de son époque.

Il excella dans toutes les branches qui relèvent de l'architecture, et entoura toute sa vie de ses hommages et de son culte une trinité artistique, qu'il avait entrepris d'égaler « le très-renommé Vitruvius, Serlio et l'expert Jacobus » Androuetus Cerseau. » Il le témoigne ainsi dans les vers suivants, imprimés en caractères de « civilité », en tête du texte de son « Livre d'architecture » dédié au comte de Mansfeldt.

VITRVVIVS *den experten excellente architect* « *heeft*
Rome verchiert, en Griecken is vol zijnder wercken
JACOBVS ANDROVETVS *t'sijnt oock, wijt veel perfect* » *gheeft*
Elck in sijn distancie, soo men wel can mercken :
SEBASTIANO SERLIO *der voornaemster* VITRVVIVS *clercken*
Den, daer hem PEETER COCK *van Aelst tot refereent,*
Hun sciencien blijckt, aen d'Edificien t'sij Palleijsen oft kercken,
Dwelck hem al meest met VITRVVIVS *confirmeert,*
Tis een excellente Conste, dwelck sijnen meester laudeert.

VALE : zijt altijd. Vredeman Vries.

Vitruvius, c'était son dieu, Serlio, son maître ; quant à « l'expert Jacobus » il l'appela tout bonnement « le Vitruve de son siècle, » dans un sonnet

flamand placé en tête de l'avertissement au lecteur discret du « Livre des cinq ordres » de son ami Hans van Schille, « Ingéniaire du roy et des Estats, » imprimé à Anvers, chez Gérard de Jode, en 1575.

Hans Vredeman De Vries était fils d'un « meester kleuvenier » qui servait dans l'armée de Charles-Quint sous les ordres du général Georges Schenck, de l'ancienne et noble famille de Tautenbourg, chevalier de la Toison d'or et Gouverneur de la Frise occidentale et du territoire de Groningue.

Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il mania l'écouvillon et les gargousses de la batterie de couleuvrines dont son père était maître-artilleur. Ce dernier, sur les conseils de Schenck, qui avait remarqué les grandes dispositions de son fils pour les beaux-arts, lui permit de s'adonner à la peinture. Hans Vredeman alla donc fréquenter pendant cinq ans l'atelier de Reijnier Gerritsz à Amsterdam, dans l'intention d'exercer l'art d'« Apprêteur » peintre verrier.

En 1548 il passa dans celui de Pierre d'Alost, qui lui apprit l'architecture et le perfectionna dans l'art du dessin et des mathématiques, dont son père, très-expert en balistique, lui avait donné les premières leçons. Comme élève de Pierre d'Alost, Vredeman De Vries contribua à la confection des célèbres Arcs de triomphe de l'entrée de Philippe II en 1549. Il en imita plus tard les motifs « à compartiments » dans ceux que l'on éleva en l'année 1582, pour l'inauguration de François de Valois duc d'Alençon et dont la direction lui fut confiée par le magistrat d'Anvers. Nous les décrirons plus loin. On peut constater que bon nombre de motifs typiques de Pierre Coecke ont été intelligemment interprétés et développés par Vredeman De Vries dans ses nombreuses compositions reproduites par la gravure. Pierre Coecke étant mort en l'année 1550 à Bruxelles, De Vries partit pour Utrecht où il espérait des protections et des encouragements de la part de l'évêque.

Pour expliquer cette démarche, nous devons dire que Frédéric Schenck, né en 1503, fils de Georges, qui fut docteur à dix-sept ans et Conseiller privé de Charles-Quint à vingt-deux, avait en 1536 embrassé l'état ecclésiastique. Prévôt de l'église St-Pierre à Utrecht, puis évêque de cette ville, il protégeait le jeune Hans Vredeman à cause de ses grandes dispositions pour les arts et les sciences. Ce fut par l'évêque d'Utrecht que notre artiste obtint d'abord la faveur du comte de Mansfeld et ensuite du cardinal Granvelle qui lui fournit

les moyens de voyager en Italie. Il y resta quatre ans, parcourut l'Allemagne, séjourna à Prague et à Francfort et, de retour aux Pays-Bas, s'en alla habiter Malines, où il collabora pour vivre à quelques ouvrages composés par Cornelis van Vianen, peintre de perspectives, cité par van Mander. Probablement qu'il se lia d'amitié avec cet artiste à Utrecht, patrie des nombreux van Vianen qui se sont fait un nom dans les arts.

Un ingénieur militaire, frison, Jo[r] van Meeckema, dont le père avait servi avec le sien sous le général Schenck, l'attira à Anvers où il s'aboucha avec divers éditeurs qui ne se lassèrent pas depuis d'imprimer les œuvres de sa composition.

Publications de Vredeman. — Recueil de Cartouches (*Compartimenta*. 1555.

La première en date de ces publications est une série de 24 planches in-8°, où se remarque déjà à profusion la classique corbeille à fruits. Elle a pour titre : *Multarum variarumque protractionum* (*compartimema* (sic) *vulgus pictorum vocat*) *libellus utilissimus, iam recens delineatus per Joannem Vreedmannum Frisium Gerardus Judœus excudebat. Antverpiœ M. D. LV.* Cinq années par conséquent après le décès de son maître Pierre d'Alost.

Nous avons déjà remarqué que notre Vredeman n'était pas jaloux : ce péché de nature chez les artistes et les poëtes, appelés non sans raison *gens irritabile vatum,* était peut-être chez lui le résultat de la confiante sérénité d'esprit qui accompagne toujours un génie supérieur. Quoi qu'il en soit, il ne semble avoir eu qu'un but auquel il travailla ardemment toute sa vie, propager aux Pays-Bas « LA MANIÈRE D'ANTICQUE ITALIENNE... a la practique de leur » architecture et bastissage selon qu'on le trouve en leurs livres ou patrons. »

On peut voir, par cette citation d'un texte même de Vredeman, que les livres et les gravures d'architecture italienne étaient habituellement entre les mains des artistes de nos contrées et que LE LIVRE, comme nous l'avons dit au début de notre travail, avait puissamment contribué à la diffusion des idées architecturales de la Renaissance aux Pays-Bas.

Nous trouvons une preuve manifeste de cette diffusion des livres dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, dans ce fait déjà rapporté de l'emprunt que fit le Milanais Battista Pittoni des cartouches de la géographie de Mercator, pour le « Livre des emblêmes » de Ludovico Dolce. C'est là un exemple évident que les artistes de cette époque ne se faisaient pas faute de se servir des

matériaux qui les entouraient. L'imprimerie avait établi entre eux une sorte de tacite confraternité internationale, véritable franc-maçonnerie artistique.

Tout en procédant de Pierre d'Alost et en modelant sa manière sur celle des maîtres italiens, objets de sa prédilection, Vredeman appréciait l'école française et était en relations amicales avec Androuet du Cerceau qui ne mit pas toujours dans les emprunts qu'il fit à son confrère flamand toute la délicatesse désirable, comme on pourra le constater bientôt.

Traité de perspective. 1560-1605.

Nous avons la preuve (par la dédicace au prince Maurice du second volume de son « Traité de perspective ») que Vredeman De Vries vivait encore le 1er mars 1605. Le 8 février de l'année précédente il avait avec instance sollicité par requête, apostillée du prince Maurice, la faculté de professer l'architecture et la perspective à l'Université de Leijde. Cette faveur ne lui fut pas accordée. Il atteignit donc au moins sa soixante-dix-huitième année, et cette longue carrière fut laborieusement remplie. On ne peut se faire une idée du nombre de planches qu'il a dessinées et qui furent gravées et publiées par Théodore, Philippe et Corneille Galle, Jérôme Cock, Josse Hondius (né à Wacken en Flandre, en 1563, mort le 16 février 1611), Henri Hondius, son fils, Gérard de Jode, Pierre Baltens, Jean et Luc van Doetechum, Samuel Marolois et Albert Girard.

Vredeman De Vries traita tous les genres qui se rapportent à l'architecture et à l'ornementation, et quoiqu'il s'appliquât à imiter les Italiens, il réussit dans tous à être original. Sa manière élégante, parfois surchargée de détails, est le plus souvent plantureuse et étoffée sans pour cela tomber dans la lourdeur de Crispin de Pas, ou dans la maigreur exagérée de quelques compositions de Floris. Ce genre fit promptement école : si Otho Vœnius le détrôna par ses tendances romaines pures, il eût nonobstant le dépit de voir adopter partout aux Pays-Bas l'architecture Borrominienne, alors qu'il cherchait à ramener les rigides traditions classiques.

Intérieurs et vues de villes. 1650.

En 1560 Vredeman publia ses vues d'intérieurs de villes sous le titre de *Scenographiæ sive perspectivæ,* imprimées à Anvers auprès « la Bourse nueve au Quatre vens, » en la maison de Hieronymus Cock. On voit cette habitation, légèrement enjolivée et travestie à la Romaine, à l'avant-plan à droite de la première planche. L'enseigne est formée des Quatre vents cardinaux

représentés par autant de têtes joufflues ; un petit pennon armorié des trois écus de la Gilde de St-Luc sert de girouette. Cock se tient sur le seuil de la porte et au bas de la planche se lit l'inscription : LAET DE COCK COKEN OM T'VOLCKX VOILLE, « laissez fricotter le « coquassier » pour nourrir le peuple. »

Dédicaces catholiques à Mansfeld et Granvelle.

Le titre porte la devise DVRATE et les armoiries de l'évêque d'Arras Antoine Perrenot de Granvelle, qualifié MAGNO AC VENERABILI HEROI et OMNIVM BONARVM ARTIVM MECOENATI dans la dédicace.

En 1601 Théodore Galle donna un nouveau tirage des planches. Les deux cupidons tiennent toujours la banderolle ornée de la devise du cardinal, mais les armoiries ainsi que la dédicace ont disparu du cartouche, où l'on peut lire simplement : « Variæ architecturæ formæ a Ioanne Vredemanni Vrisio » magno artis huius studiosorum commodo inventæ. »

La première édition flamande du « Livre des ordres » de Vredeman De Vries, publiée en 1565, fut dédiée à son proctecteur le comte Pierre-Ernest de Mansfeld, qui suivit l'empereur Charles-Quint en Afrique. Les armoiries de ce personnage, à double cimier du type héraldique tudesque, décorées du collier de la Toison d'or, occupent la partie supérieure du frontispice allégorique. Remarquons qu'à cette époque de sa vie, c'est-à-dire à quarante ans, Vredeman, protégé par l'évêque d'Utrecht, devait être sincère et zélé catholique pour mériter de voir son œuvre mise sous la protection du noble comte. On sait, en effet, que Pierre-Ernest de Mansfeld fut successivement Gouverneur et Capitaine général du Luxembourg, général des troupes italiennes au siége de Saint-Quentin (où il contribua vaillamment à battre les Français), Gouverneur de Bruxelles et enfin d'Anvers, jusqu'à l'avénement du duc d'Albe. Le comte de Mansfeld assista le prince de Parme à la prise d'Anvers, et après la mort de ce capitaine, qui facilita particulièrement l'introduction aux « Païs-d'embas » du style Borrominien adopté par les Jésuites, il occupa le poste élevé de Lieutenant-capitaine-général des Pays-Bas et de Bourgogne jusqu'à la venue de l'archiduc Ernest d'Autriche.

Tel était le puissant Mécène que l'évêque Frédéric avait procuré au fils de l'ancien « meester kleuvenier » du général Schenk son père. C'est sous ces auspices officiels que parut le LIVRE D'ARCHITECTURE qui eut cinq éditions à notre connaissance. Le texte en fut imprimé successivement par Arnold s'Coninex, Gérard Wolsschat, Henri Aerts et And. Bacx.

Les armoiries de Mansfeld se trouvent conservées aux éditions de 1577, 1581 et 1588, moins la dédicace cependant; Pierre et Corneille de Jode ne crurent pas devoir la faire disparaître dans les réimpressions de 1595 et 1597. Ces diverses éditions parurent en trois langues : flamande, française et latine. Le texte français de l'édition de 1577 était dû à la plume de Théodore Kemp et dédié à son cousin Denys van der Neesen, « licencié ès loix et Secrétaire de la bonne et très-renommée ville d'Anvers. »

Vignole Flamand de Vredeman. Première partie. Livre d'Architectecture ou Traité des ordres. 1565-77.

L'ouvrage capital, le corps d'enseignement architectonique de Vredeman, reste sans contredit ce fameux *Livre d'Architecture* qui fut si souvent réimprimé et traduit et dont les éditions françaises et allemandes vulgarisèrent puissamment chez nos voisins du Midi et de l'Est les doctrines de l'École anversoise. L'art de la gravure jouissait alors d'une prospérité sans exemple. Les planches éditées à Anvers trouvaient des débouchés partout où la métropole commerciale possédait des comptoirs et se voyaient exportées, en quantités considérables, vers tous les ports du Nouveau Monde. Les anciennes possessions espagnoles conservent encore de nos jours des monuments nombreux qui témoignent de l'influence et de la puissante vitalité de ce centre artistique de la monarchie castillane que Philippe II appelait *Amberes*, et Charles-Quint *Antwerpen*.

Nous avons sous les yeux un exemplaire absolument complet de ce « Vignole » de la *Sint Lucas Gilde* anversoise au XVIe siècle. Un portique d'architecture sert de frontispice ; il est timbré des armoiries du comte de Mansfeld, chevalier de la Toison d'or. Sans doute par déférence pour l'origine germanique du Mécène (« Sonderlinghe liefhebber der Consten, ende » in sonderheijdt de Conste der Architectura oft Bouwinghe der Edificiën, » suivant l'avis de l'ingénieur Hans van Schille, l'ami de De Vries), le titre gravé est en allemand : « ARCHITECTURA *oder Bauung der Antiquen aus* » *dem Vitruvius*, woellches sein funff Collummen Orden daer auss mann » alle Landts gebreuch vonn Bauuen zu accomodierē dienstlich fur alle » Bawmaystren Mœurrer, Stainmetzlen, Schreineren Bildtshmeïdren, und » alle Liebhabernn der Architecturen ann dag gebracht durch Johannes » Vredeman Vriesœ, Inventor.

» Getruck tzo Antorff bij Geerhardt de Jode. An° 1581. »

Sur le cartouche inférieur :

« Apud Gerardus de Jode en platea vulganter dicta *Catlijne veste* sub signo » Floreni aurei. »

L'approbation accordée par Henry van Dungen, Dr en théologie et chanoine de Notre-Dame à Anvers, est du 7 novembre 1577.

Cette partie « classique » contient, outre le titre, vingt-trois planches et comporte six pages de texte à deux colonnes. Les préfaces des éditions *princeps* renferment de précieuses indications que nous avons soigneusement mises à profit pour asseoir notre travail sur des données positives contemporaines. La dédicace du *Livre d'Architecture* fournit les détails suivants qui méritent consignation :

« Wel gheboren ghenadigher heer, na-den-maele dat V. G. een sonder- » linghe liefhebber is der Consten, ende in sonderheijt de Conste der » Architectura oft Bouwinghe der Edificien ende oock in sonderheijt dat » V. G. een goede Iudicie ende verstandt van der selver Conste van Archi- » tectura heeft, het welck oock betuijcht Meester Hans Schille, Ingenieur » ende Geographe der Con. Mateijt. Oock aenghesien dat V. G. is aenghe- » naem gheweest dat Boeck van Perspectief, certijts ghedruct bij Ieronijmus » Cock saliger.

» So en hebbe ik niet connen laten V. G. dit Boeck van de Architectura » op de vijf Collummen V. G. toe te schrijven oft dediceren, in de V. G. » onderdanich biddende dusdanige cleijne werck in ghenaden te nemen. » — Gheeraert de Iode.

M. Demmin ne fait qu'un seul artiste de Vredeman et de son graveur-éditeur de Jode.

Cet endos de l'éditeur du Livre de Vredeman a fait verser un archéologue et critique d'art français, bien connu, M. Auguste Demmin, dans une erreur tellement grossière que nous nous voyons contraint à la relever ici pour qu'elle n'aille pas s'accréditer davantage et grossir encore la confusion de l'état civil artistique des maîtres néerlandais.

Dans le premier volume d'une compilation illustrée : *Encyclopédie des Beaux-Arts plastiques*, ouvrage considérable, d'ailleurs rempli d'érudition et appelé à rendre de grands services, comme aide-mémoire, aux artistes et aux amateurs, nous constatons avec étonnement que M. Demmin prétend réunir en une seule individualité, Vredeman De Vries et son second éditeur

Gerard de Jode (Gerard le Juif) ou Gerardus Judœus suivant la version latinisée de son nom patronymique flamand de Gheeraert de Jode.

« Pendant que Borromini et Bernini, en Italie, et Pedro de Ribera et » Chieriguera (*sic*), en Espagne, appliquaient à toutes sauces, à l'architecture, » la rocaille appelée *bàroque* en Allemagne, et *chieriguera* (sic) en Espagne, » la France et l'Allemagne rivalisaient aussi pour inonder les appartements » et les petits arts de l'Industrie. Ces désarticulations de la ligne n'avaient » cependant rien de nouveau, puisqu'on les trouve déjà dans les gravures » de plusieurs petits maîtres hollandais et allemands du seizième siècle, » comme dans le *Grotesco* de Vredeman Vries, dit Gerard de Jode! .... »

Que l'on n'aille pas croire à un *lapsus calami* ou à une inadvertance involontaire; cette bévue colossale est soulignée *con amore* à l'égal d'une trouvaille et se voit répétée dix fois au moins dans le corps de l'ouvrage.

Influence de Vredeman sur l'art français, style Henri IV et Louis XIII, créés par les artistes de l'École anversoise.

Au fond, si M. Demmin se montre récidiviste à l'égard du sobriquet de « de Jode » infligé à un catholique devenu protestant, il admet en toute impartialité l'influence des œuvres de Vredeman et de son école sur l'art français du règne d'Henri IV et de Louis XIII.

« Le *Grotesco,* etc., par Johannes Vriese, dit Gerard de Jode, graveur » hollandais du milieu du XVI[e] siècle, et l'Architecture, etc., par le maître » Strasbourgeois Ditterlin, livre publié en allemand à Nuremberg en 1598, » DÉMONTRENT QUE CE STYLE DIT DE HENRI IV A ÉTÉ POUR AINSI DIRE CRÉÉ PAR » CES ARTISTES, CAR ON TROUVE DANS LEURS OEUVRES PRESQUE TOUT CE QUI A ÉTÉ » CONSTRUIT EN CE GENRE ET QUI Y PARAÎT COPIÉ. »

Notons que le livre de Dietterlin qui continua en la surchargeant jusqu'au délire la manière de Vredeman De Vries parut seulement plus de vingt ans (1599) après le volume dont nous nous occupons (1577) et plus de trente ans après les trois premières suites qui s'y rattachent publiées à Anvers chez de Jode (1565).

Vignole Flamand de Vredeman. Seconde partie. Première suite : Ordre rustique.

Ces trois premières parties sont jointes d'ordinaire *ad calcem* aux diverses éditions à partir de 1577.

Le premier recueil (oblong) contient douze planches, éditées chez Cock, *Aux quatre Vents.* Ils ont rapport à l'ordre Rustique.

Les bossages prodigués par l'Architecture flamande, nés des assises rus-

tiques florentines du XV[e] siècle, constituent évidemment encore une interprétation voulue quoique erronée de certains monuments antiques. Les tambours à peine ébauchés enlevés aux carrières de Paros pour construire le Palais de Dioclétien à Spalatro; les piliers inachevés des Arènes de Vérone sont incontestablement les prototypes des piliers rustiques si souvent mis en œuvre par les architectes de la Renaissance, Vredeman De Vries en abusa quelque peu. Disons toutefois que les ordonnances rustiques de ce livre étaient faites en vue d'être employées aux constructions hydrauliques ou militaires « bouleverds et tuitions. »

Deuxième suite : Dorique, Ionique.

Le deuxième recueil, dont les dix-huit planches sont marquées *A-S*, se rapporte aux ordres Dorique et Ionique. Bases, entablements, gaînes de fûts y présentent déjà toute la plantureuse flore imaginative, réminiscence involontaire de la broderie plateresque créée par l'École d'Anvers.

Là aussi se montrent les vraies créations originales de l'art architectural indigène. Les décors riches et compliqués des gables; les lucarnes de pignons, aux volutes étalées sur le rampant comme les vertugadins des Infantes, offrent les types qui donnèrent si longtemps aux villes des Pays-Bas ce cachet pittoresque, coloré et vivant dont le mauvais goût des constructeurs de la première moitié de notre siècle poursuivit avec tant d'acharnement la destruction systématique.

Troisième suite : Corinthien, Composite. 1565.

Le troisième et dernier recueil constitue le parangon des élégances de l'art italo-flamand.

On peut apprécier toute la valeur du maître en parcourant les vingt-deux planches datées et signées sur l'un des piédestaux : VRIESE INVENTOR H. COCK EXCVBEBAT 1565. Ces planches se rapportent aux ordres corinthien et composite. Les détails d'ornementation architecturale y ruissellent avec une prodigalité désespérante. Le Pignon historié y trône en suzerain. Il faudrait un volume pour les analyser dignement.

Tels sont en synthèse les quatre livres de ce recueil, véritable « Grammaire architecturale » de l'École d'Anvers. Entrant dans les idées favorites du vieux maître, nous l'appellerons avec justice : LE VITRUVE FLAMAND.

Il est curieux de constater qu'en 1597 la première partie de l'architecture était encore réimprimée par Jan de Jode. La suprême édition du Vignole

Flamand voyait le jour trois ans après qu'Otho Vœnius venait de porter un coup mortel à la manière italo-flamande, par ses Arcs de triomphe en style classique (1595).

Les idées politiques et religieuses de l'architecte Frison avait varié beaucoup, comme nous le verrons tout à l'heure, depuis l'époque où il publiait sa première édition du « Livre des ordres. » En 1580, il était devenu calviniste convaincu, avait embrassé le parti des *Gueux* et son besoin de prosélytisme se faisait jour dans des compositions satyriques, véritables caricatures à mettre en pendant avec le fameux « Pabst Ezel » de Martin Luther.

Par suite de cette conversion, Vredeman dut s'enfuir en Hollande, après la chute d'Anvers et la capitulation de Marnix de Sainte-Aldegonde. En 1604, il habitait Amsterdam et y publiait sa « Perspective » sous les auspices d'un adversaire implacable du comte de Mansfeld, le prince Maurice de Nassau, pour lequel il composa cette belle devise après l'assassinat du Taciturne : *Tandem fit surculus arbor.*

Planches en style ogival de l'œuvre de De Vries.

Au point de vue de l'archéologie, l'œuvre gravé de Vredeman contient des pièces fort curieuses que l'on trouve quelquefois jointes à la suite du « Livre de Géomètrie et Perspective » de Samuel Marolois. C'est une série de planches d'intérieurs marquées LL, MM, NN, OO, se rapportant au style ogival flamboyant. Ils représentent une Place publique, une Chambre, des Intérieurs d'église; la planche OO, offrant, au premier plan, une femme à genoux, est tout à fait remarquable. En général, les motifs sont gracieux et originaux, mais le burin du graveur H. Hondius si net et si mordant, au point de tomber parfois dans la sécheresse, en accusant les formes du style de la Renaissance, devient flou, vague, incertain, et semble balbutier en rendant les motifs caractéristiques du style ogival.

Cet art du moyen âge devait donc être bien dédaigné par les dessinateurs et les peintres, qu'à l'époque où il se trouvait encore de loin en loin quelque héritier des maîtres-ès-pierres pour bâtir une église, un Tabernacle, un Jubé, d'après la vieille tradition, il n'y avait plus un dessinateur, même parmi les plus habiles, capable de copier un édifice et un fragment gothique avec son cachet spécial. Les peintres ne se montraient guère plus habiles. Peter Neefs ou de Witte n'ont jamais su rendre le caractère des « meneaux » dans leurs nombreux intérieurs copiés cependant d'après nature.

On s'étonnera moins de ce fait quand on voudra se rappeler que les architectes furent les derniers à abandonner le style ogival. Les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les verriers, se montrèrent les plus empressés à adopter les doctrines esthétiques de l'art gréco-romain de la Renaissance qui les émancipaient définitivement.

La devise que Jérôme Cock grava, avons-nous dit, sur l'une des planches dédiées à Granvelle, cachait sous sa trivialité populaire toute l'ardeur de l'esprit de propagande dont étaient alors animés les partisans de la Renaissance et ceux de la Réforme, car on peut appliquer, au propre comme au figuré, cette étrange épigraphe, où le graveur joue sur la signification flamande de son nom patronymique et écrit :

LAET DE COCK COKEN OM T'VOLCKX VOILLE.

Les Jardins Flamands au XVI[e] siècle. Suite des jardins de Vredeman. 1565.

Vredeman était bon « jardiniste »; il a laissé une suite curieuse : *Hortorum viridariorumque,* etc., publiée à Anvers, en 1565, qui nous semble mériter un examen attentif.

Nos suzerains du moyen âge et leurs grands vassaux entouraient leurs manoirs de hautes futaies, de vergers et de prairies; à peine devant la façade exposée au midi, se voyait un mince parterre à configurations géométriques, où l'on cultivait quelques fleurs vulgaires.

A l'époque de la Renaissance, avec l'architecture et les arts italiens, s'introduisit aux Pays-Bas le goût des *Lust Hoven* ou « Jardins de Plaisir, Bouquetiers à fleurs. » Mathias de l'Obel cite les noms d'une foule d'illustres gentilshommes flamands, amateurs de l'art des Jardins, et place les Belges au premier rang *in excolenda re herbaria.*

Les érudits s'en mêlèrent, les auteurs anciens furent compulsés. Toutes les grandes qualités ou les mesquins défauts des villas historiques furent plus ou moins imités. On s'inspira tour à tour de la *Villa Adriana,* du *Tibur* d'Horace, du *Laurentum* de Pline, des maisons de plaisance de Ciceron à Tusculum et de Varron à Casinum. Ce fut un engouement.

Les trois châteaux de Binche, de Marie-Mont sur la Haine et de Boussu, étaient entourés de parcs plantés dans le style des jardins Boboli à Florence; des villas Borghèse et du pape Jules II, des parcs du Belvédère et du Qui-

rinal à Rome; des casins Mondragone et Aldobrandino à Frascati. Décorés de statues, de fontaines, de grottes, de cascades, de nymphées, ils étaient dignes des oasis verdoyantes des bords du Tibre ou de l'Arno.

Tous ces jardins créés par la reine Marie de Hongrie ou messire Jehan de Hennin étaient renommés aux Pays-Bas. Joignons-y le parc « à l'italienne » du château, qu'au dire de Sanderus, Charles de Croy, duc d'Aerschot, éleva à St-Josse-ten-Hoy, ainsi que le *Lust Hof,* entourant l'étang de la pittoresque villa que le cardinal de Granvelle fit élever dans la même commune. Citons encore le charmant *Buen retiro* de Borcht, qui s'étendait de la chaussée de Molenbeek au Doncker Molen, commencé le 23 avril 1560 par J.-Baptiste Houwaert, le poëte flamand et connu jusqu'au commencement de ce siècle sous le nom de *Kleijn Venetïe.*

L'engouement pour les jardins « à l'italienne » ne fit que s'accroître après ces illustres exemples. Vredeman prouva à son tour qu'il était bon « jardiniste » en publiant, en 1565, à Anvers, une série de Labyrinthes et de Jardins « modernes » rapportés aux cinq ordres de Vitruve. C'est un petit in-folio oblong, assez rare. Le titre que nous avons sous les yeux présente une table centrale entourée d'une ordonnance ionique cantonnée de deux cariatides en gaînes. A droite, une jeune femme, nue jusqu'à la ceinture, tient du bras droit une bêche; à gauche, une figure semblable est armée d'un râteau. Toutes deux arrosent de l'autre main, à l'aide d'un vase élégant, des plantes de rosiers et de lys. Leur coiffure est formé de la classique corbeille évidée de l'École d'Anvers; des fruits et des légumes se montrent aux ouvertures. Au premier plan trois pots à fleurs, et, dans les coins, leurs ennemis naturels : chenilles, limaces, escargots. Des trophées de jardinage accompagnent les cariatides. La composition de ce titre est charmante et vraiment digne du maître. On lit sur la table centrale : *Hortorum viridariorumque elegantes et multiplicis formœ ad architectonicae artis normam affabre delineatœ a Ioanne Vredemano Frisio, etc.* Philippe Galle en donna une seconde édition à Anvers en 1583, avec la traduction du titre au bas de la page en français et en flamand.

Ces jardins sont ajustés, avons nous dit, aux édifices des ordres antiques.

Ordre dorique	planches	1-6
— ionique	—	7-13
— corinthien	—	14-20
Sans titre (composite). . . .	—	21-28

Les planches 29 à 34 sont historiées de scènes animées où nos peintres pourraient puiser plus d'un groupe d'une véritable couleur locale ; ces dernières gravures mériteraient une description détaillée.

Quant aux motifs typiques d'ensemble, l'architecture semble disputer le pas à la végétation : c'est une série de labyrinthes, de parterres de « compartiment », damassés comme les brocarts et les velours ciselés vénitiens; des débauches d'ifs et de buis taillés ; des héronnières et des volières ; des tonnelles, des pergoles et des berceaux; des vérandas, des cabinets et des coupoles de verdure. Enfin toute la fantaisie de ces légères constructions de treillage, soutenues par des balustres fuselés, peints en vermillon vif, que l'on retrouve si souvent dans les tableaux et les tapisseries contemporaines.

Quelques-unes des planches de ce recueil nous offrent des scènes de la Bible et de la Mythologie : la chaste Suzanne, David et Bethsabée, le Jugement de Pâris, Jupiter et Leda. D'autres sont plus réalistes et nous montrent des groupes de dames et de jeunes gentilshommes se livrant à divers jeux et badinages, scènes très-intéressantes comme costumes et détails accessoires à trois siècles de distance. L'on trouve une toile curieuse à ce point de vue au Musée du Belvédère, à Vienne. Elle fut peinte, en 1587, par Lucas van Valkenborg, de Malines, et fait partie d'une série de scènes rapportées aux Quatre Saisons. Des seigneurs et des châtelaines assistent, au printemps, à une joute solennelle dans un parc splendide non loin des murs d'une ville. Ces jardins flamands nous intéressent d'autant plus que van Valkenborg fut l'ami de Vredeman et l'accompagna, selon van Mander, à Aix-la-Chapelle et à Liége.

A la planche XXIX[e], sous une fontaine à vasque surmontée d'une statue de Vénus rejetant l'eau par les seins, des groupes de jeunes cavaliers et de demoiselles s'amusent à s'asperger, en dépit de leurs *golilles* empesées. Un chien se met de la partie, l'un des gentilshommes est maintenu renversé par

une dame, tandis qu'une autre l'inonde à pleines mains; au fond un castel flamand.

Cette aspersion est un des éléments caractéristiques des mœurs de l'époque. L'hôte le plus noble et le plus sérieux ne se gênait pas, en manière de spirituelle plaisanterie, de tremper jusqu'aux os ses visiteurs. Le « Labyrinthe » de la *Granja de la Fresneda,* maison royale sur la route de Madrid à Ségovie, a conservé de nos jours toutes les surprises et les ruses dont on s'ingéniait jadis dans la création des « Jardins de plaisir. »

On lit dans l'« Itinéraire des députés que les Ligues suisses envoyèrent à la cour de Henri III, roi de France », relation écrite en latin par Georges Cellarius, publiée dans les *Archiv für schweizerische Geschichte,* une description curieuse de l'aspect que présentait au XVIe siècle le palais italien que le chancelier Granvelle, père du Cardinal, s'était fait élever à Besançon :

« On admire également...... un jardin très-agréable. A l'entrée du jardin » a été disposé ingénieusement un jet d'eau à deux becs ; quand on les ouvre, » l'eau s'élève en l'air, et l'on peut ainsi arroser facilement ceux qui se » tiennent autour. »

Bernard de Palissy, dans un rare opuscule, intitulé le *Jardin délectable*, s'il réprouve les piéges qui ouvrent sous les pieds des promeneurs des bassins et des ruisseaux, se tient les côtes de rire s'il voit une nymphe de marbre renverser son urne sur la tête d'un curieux absorbé par le pénible déchiffrement d'une sentence de Salomon gravée sur le piédestal.

Le livre de Vredeman nous permet de résumer les éléments constitutifs d'un jardin flamand dans la seconde moitié du XVIe siècle. Par malheur, il ne comporte pas de texte, et bien des détails nous échapperaient si un auteur contemporain, Olivier de Serres, sieur de Pradel, gentilhomme huguenot, n'avait laissé à ce sujet un gros traité bien explicite où l'art de tracer des dessins végétaux, des parterres de « Broderie et de Compartiment » des *Dedalus* ou Labyrinthes, est développé à fond comme composition, terrains et végétaux appropriés.

Les parterres (du latin *partiri*) sont fort anciens : on fait mention de parterres dans la description du palais de Scaurus. On distinguait deux espèces de parterres : ceux de « Broderie » et ceux de « Compartiment » (*compertimenta*). Un tableau de Denis van Alsloot, au Musée de Bruxelles,

nous montre la curieuse représentation topographique de l'ancien parc et château de Marie-Mont en 1616. Les parterres sont « ramagés » comme le vieux damas et portent au centre des chiffres entrelacés. Les jardins modernes de l'*Escorial* et de la *Granja* ont conservé ces tapis de buis taillé.

Les parterres de « Compartiment » différaient de ceux de « Broderie, » en ce que, dans un même ensemble, le dessin était symétriquement répété quatre fois dans la même pièce. Les parterres de « Broderie » pouvaient cependant être symétriquement répétés dans les quatre sens, mais le dessin de chaque pièce était arbitraire.

Olivier de Serres appelle le jardinier « l'orfèvre de la terre. » Cette expression est fort juste, car les *compertimenta* flamands sont nés des motifs du style *Mudejar-Plateresco*, importés d'Espagne aux Pays-Bas.

Jacques Androuet du Cerceau publia aussi, en 1582, un *Livre d'architecture pour bastir aux champs* et le *Livre des plans et parterres des jardins de propreté*. Androuet ne se gêna jamais pour s'annexer les idées de son confrère flamand. Olivier de Serres, avec une loyale franchise, déclare avoir emprunté la composition de ses parterres au sieur Claude Molet, jardinier de S. M., et, ce qui nous intéresse davantage et mérite d'être rapporté à son honneur, Olivier rend pleine et entière justice aux jardiniers de Leijden et à notre Charles de Lescluse, qu'il salue du nom de « père des fleurs ».

Série des Puits et fontaines. — Suite de Tombeaux. — Recueil de Caryatides.

Puis viennent la série de « Puits et fontaines, » compositions remarquables, très-supérieures à celles de Du Cerceau; la suite des « Tombeaux » ou les sculpteurs du temps puisèrent tant d'ordonnances; le recueil de « Cidipes, Caryatides ou Termes, » très-ingénieux, très-originaux, dont les types font songer aussitôt à l'architecture du Palatinat et de la vallée du Rhin, née de l'École d'Anvers, à laquelle on doit l'hôtel de ville de Cologne, les châteaux de Heidelberg et de Stuttgard.

Les Cidipes de Vredeman, en dépit de leurs pétulantes désinvoltures, conservent une valeur artistique réelle et ne descendent jamais jusqu'aux fantaisies « animalisées » de Joseph Boillot (1604), ou bien aux renversants trompe-l'œil de Giuseppe Arcimboldo (1533-1593), peintre burlesque des empereurs Maximilien II et Rodolphe II, dont on peut voir au Musée du Belvédère quatre productions qui donnent un échantillon complet de son étrange manière.

Vredeman a laissé également sous le titre : *Panoplia seu armamentarium, etc.*, un livre de « Panoplies ou trophées d'armes » (1572) d'une richesse extrême. La plupart des armes offensives et défensives y sont dessinées avec un réalisme tel qu'on devine bien vite l'artiste, né d'un brave soldat, ayant lui-même porté le harnois et écouvillonné le canon. De Vries ne confond pas dans une même physionomie un acquéreau, une spirole, un veuglaire, une sarre, un fauconneau ou une couleuvrine; tout est précisé, tout est rendu en connaissance de cause. On y voit des types précieux d'armures et de « buffletins. » Des bourguignotes, morions, salades et cabassets d'une véritable valeur artistique, dignes de la signature d'Antonio Romero, de Sébastien Hernandez ou de Lupus Aguado, le célèbre armurier de Charles-Quint. Le peintre, le sculpteur, l'antiquaire et l'écrivain n'ont qu'à jeter les yeux sur ce livre pour recueillir un monde de renseignements, et retrouver, au milieu de fantaisies gréco-romaines familières à l'artiste, tout l'arsenal d'armes offensives et défensives en usage pendant la période si intéressante de la « Grande Révolution » des Pays-Bas.

Livre de Panoplies. 1572.

Nous avons dit plus haut qu'Androuet Du Cerceau ne se montra pas toujours délicat dans les emprunts qu'il faisait aux artistes, ses contemporains et ses émules. Notre Vredeman De Vries eut particulièrement à se plaindre de ces procédés un peu cavaliers. Dans leur empressement irréfléchi à rehausser le mérite de leurs compatriotes, nos voisins du Midi ont imprimé, dans leurs livres et leurs recueils d'estampes, que De Vries avait imité sinon copié Du Cerceau; chez les écrivains superficiels, cette insidieuse calomnie a presque dégénéré en cliché stéréotypique.

Rapports de Vredeman De Vries avec Androuet Du Cerceau. — Emprunts peu délicats du maître parisien.

Nous opposerons cependant volontiers à ces « panurgistes » littéraires l'opinion d'un autre Français, compté parmi les plus érudits, M. H. Destailleurs, architecte du Gouvernement, qui rend pleine et entière justice au maître frison. Son témoignage a d'autant plus de valeur, que c'est sous sa direction que l'on a réimprimé les deux volumes des *Plus excellens Bastiments de France*, qui constituent le titre le plus sérieux de l'architecte parisien, à l'estime de la postérité. Nous disons « parisien » d'après la Bibliothèque de La Croix du Maine (Paris, 1584, p. 173). Cette opinion est partagée par MM. Vivenel et Destailleurs. Baptiste Du Cerceau, fils de Jacques, était né à Orléans.

Opinion de M. H. Destailleurs.

Voici ce que dit M. l'architecte Destailleurs dans ses « Notices sur quelques artistes français du XVIe au XVIIIe siècle » (pages 20-21-42) au sujet des emprunts de Du Cerceau, qu'il relève, du reste, un peu partout avec la plus louable impartialité : « En 1551, toujours à Orléans, il publie une » suite de vues d'optique. Dans sa préface, Androuet annonce en termes » pompeux que cet ouvrage de perspective a été très-élaboré et perfectionné » par lui ; mais ce qu'il ne dit pas, c'est qu'il l'a copié du livre de Michel » Crecchi, intitulé : *Prospettiva e Antichita di Roma.* »

« En voyant cette activité, qui ne laisse pas même à l'artiste le temps de » composer, mais le plus souvent l'oblige à copier les œuvres de ses contem- » porains, on doit croire qu'il y avait là un intérêt industriel à satisfaire, le » besoin d'alimenter un atelier établi peut-être à grands frais et qui ne pou- » vait rester inactif. »

Plus loin, dans la biographie d'Androuet (p. 40), M. Destailleurs restitue en ces termes à Vredeman De Vries, une œuvre SIGNÉE DU CERCEAU AU BAS DES PLANCHES : « Palais, Rues, Portes de Ville, Cour de Palais, Galeries, » Ponts, Canaux, Jardins, Maisons, Villas, Portiques, Carrefours, Places en » perspective ; 28 pièces, qui varient de 110 à 115 millimètres de largeur » sur 80 à 85 millimètres de hauteur. Ce sont des COPIES de plus petite » dimension des gravures d'Vries (*sic*), dont voici le titre : *Variæ architec-* » *turæ formæ :* a Joanne Vredmanni Vrisio magno artis hujus studiosorum » commodo inventæ. Antverpia. Excudebat Joannes Galleus, 47 pièces. Ces » copies sont gravées dans le même sens que la suite d'Vries (*sic*), seulement » dans les copies, le rayon de lumière vient de droite et les ombres sont à » gauche. Il y a une autre suite, gravée en sens contraire de la suite de Du » Cerceau, dont elle paraît être une seconde copie. Les planches ont 11 cen- » timètres de largeur sur 8 de hauteur. »

Pour commettre de tels larcins, on doit vraiment supposer, comme le confesse humblement plus haut M. Destailleurs, un implacable « intérêt matériel à satisfaire. » Il aura fallu beaucoup d'indulgence à l'architecte français pour trouver cette raison suffisante, car on se tromperait en croyant que c'était là de la part de Du Cerceau une peccadille isolée.

Androuet copia d'abord la *Prospettiva Antichita di Roma,* dédiée au

cardinal Sforza par Michel Crecchi, et l'intercala dans son livre de *Vues d'optique*, signé en toutes lettres Jacobus Androuetius (1581). Ensuite, il contrefit intégralement une autre suite de vingt planches supérieurement gravées sur bois, par Hans Blüm de Francfort-sur-Mein : *Description exacte et représentation des cinq ordres*, Zurich (1558) dans ses *Monuments antiques* placés à la suite du volume d'*Arcs* (1560). Il copia encore, sur une échelle réduite, les *Præcipua aliquot romanæ antiquitatis ruinarum monimenta*, de Battista Pittoni de Vicence (septembre 1561), dans son recueil portant le même titre, etc., etc.

Dans la préface de son « Livre des grotesques, » tout en reconnaissant que son travail est imité de l'antique, il réclame (à juste titre, dit-il,) une partie du mérite de cet ouvrage ; or Mariette déclare que ces planches sont gravées d'après le Primatice et autres peintres qui travaillaient en France au temps de François Ier. Nous avons analysé plus haut l'originale et curieuse suite des « Grotesques » de Vredeman où il se montre si vraiment supérieur à Du Cerceau comme imagination et entente des silhouettes décoratives.

M. Destailleurs cite comme étant de Jacques Androuet une petite planche représentant une vue d'Anvers et portant pour titre : *Antwerpia in Brabantia*, c'est tout bonnement une vignette esquissée d'après la gravure bien connue de Théodore Galle. Du Cerceau pasticha brutalement encore les grands trophées d'armes de René Boyvin et d'Æneas Vico.

Nous ne parlerons pas de ses copies anonymes du Primaticcio, du Rosso, de la suite des vingt dieux de Jacques Caraglio, des travaux d'Hercule du même auteur, et nous ne comprendrons pas dans le nombre des contrefaçons d'Androuet la suite de fragments antiques reproduits d'après Léonard Thierry (Theodorico), qu'il déclare avoir « copié fidellement », aveu dont il faut lui savoir gré, car généralement il oublie de donner le nom du maître auquel il impose un emprunt forcé.

Pour un artiste aussi bien doué que Du Cerceau et qui possédait un mérite réel auquel nous rendons pleine et entière justice, il est vraiment déplorable de s'être livré à ce déshonnête mercantilisme que M. Destailleurs appelle euphémiquement « un intérêt matériel à satisfaire. »

De pressants et inavouables besoins d'argent ont seuls pu entraîner Du

Cerceau à commettre de gaieté de cœur et presque par système un nombre de plagiats si considérable, qu'on refuserait d'y ajouter foi, n'était la nomenclature bibliographique même des œuvres de « l'architecte parisien » établissant une accablante preuve matérielle.

Depuis la vente de la collection de M. Vivenel, qui avait réuni l'œuvre presque tout entière d'Androuet, on s'est engoué en France de cet artiste oublié pendant deux siècles. C'est depuis lors qu'a surgi l'opinion inconsidérément acceptée par les écrivains français que Vredeman De Vries fut une sorte de copiste et d'imitateur du maître parisien. Naguère encore, l'*Art pour tous* lançait à tous les vents de la publicité, à la mémoire de l'architecte flamand, cette insinuation perfide tombée au rang de calomnie banale. Que l'on veuille bien comparer avec attention les suites des deux maîtres et l'on pourra se convaincre qu'Androuet emprunta constamment à De Vries non-seulement les idées de ses compositions, mais encore les détails matériels de publication et les errements familiers des éditeurs anversois.

Il y a dans l'œuvre d'Androuet encore plus de larcins adroitement déguisés que de plagiats purs et simples.

Vredeman De Vries s'inspira des Italiens et continua la manière de Pierre Coecke, mais, assez riche de son propre génie, ne daigna jamais copier personne. Il rendit toujours justice à tout le monde, vécut de son propre fonds, admira trop ingénûment peut-être le talent de ses rivaux et fit preuve toute sa vie d'une originalité, d'une verve et d'une fécondité inépuisables.

Les opinions intéressées des écrivains français, dénaturant l'estime sincère que Vredeman professait vis-à-vis d'Androuet pour en faire une sorte de vasselage intellectuel, tendent d'une façon hypocrite à établir que les artistes français eurent une certaine influence sur l'école flamande pendant la période dont nous nous occupons.

Si véritablement De Vries avaient emprunté les éléments constitutifs de son style à Du Cerceau, l'originalité de l'école flamande serait considérablement amoindrie; mais, le contraire étant établi et jugé sans appel, nous devions forcément dans ce travail discuter à fond ce point important; rétablir une fois de plus les faits dans leur intégrité, comparer les dates et démontrer que, s'il y eut vasselage intellectuel, ce fut le flamand qui joua le rôle de suzerain.

Tous les archéologues français admettent et reconnaissent aujourd'hui l'école bourguignone du XVI[e] siècle. Or, le type particulier des œuvres que l'on range sous la dénomination de style bourguignon, est le résultat de l'influence hispano-flamande sur les artistes de ce pays jadis possédé par nos princes. D'ailleurs, à la fin du XVI[e] siècle, l'école flamande affranchie du goût *plateresque* s'apprêtait déjà à disputer à l'Italie le sceptre de l'art en Europe et, loin de subir l'influence des artistes français, elle allait bientôt leur imposer non-seulement sa manière architecturale et décorative, mais encore ses peintres, ses sculpteurs, ses calcographes, ses graveurs en médailles et ses tapissiers de haute lisse. Qu'il nous suffise de nommer Rubens, Philippe de Champagne, François Du Quesnoy (que Louis XIII nomma son premier sculpteur sur la recommandation du Poussin), Varin, Edelinck, Jans et ses compagnons, glorieux flamands qui fondèrent la *Manufacture des Gobelins* (1640) à Paris, comme Van der Roost et Kerckx avaient créé un siècle auparavant l'*Arazzeria Medicea* (1546) à Florence.

Influence de l'école d'Anvers sur l'art français à la fin du XVI[e] siècle.

En 1645, Le Peautre gravait au bas du portrait d'Adam Philippon, son maître qui avait passé plusieurs années à Rome avec « la commission du » défunt roi Louis XIII, d'heureuse mémoire, de faire passer de Rome à » Paris beaucoup d'hommes des plus célèbres aux arts de peinture sculpture » et autres professions NÉCESSAIRES aux décorations de ses palais. »

Amis, de bon cœur je vous donne
Tous ce que j'ay appris à Rome,
Et même depuis mon retour
Huit pièces que je mets au jour.

Quand cette dédicace parut, les flamands, tendant la main aux artistes italiens amenés par Philippon, allaient donner naissance au style si improprement appelé « Louis XIII. »

On peut trouver dans l'esthétique de l'art flamand des affinités espagnoles, italiennes, voire même allemandes; mais avant la déplorable époque du style « Rocaille », jamais nos arts ne subirent l'influence française.

Le style « Rocaille » lui-même est-il autre chose au fond qu'une véritable dégénérescence du *Pellame* ou *Barocco* italien.

Arc de Triomphe élevé à Anvers en 1570 en cinq jours.

Revenons à notre artiste : en 1570, une archiduchesse d'Autriche ayant traversé Anvers pour se rendre en Espagne, les magistrats firent élever en son honneur un Arc-de-triomphe; De Vries l'acheva tout entier en cinq jours. Vers la même époque, il peignit à Anvers, dans l'hôtel de Gilles Hoffman, l'un des plus riches négociants de cette ville, une perspective si exacte et d'une si parfaite exécution qu'elle causa des méprises célèbres; le prince d'Orange lui-même y fut un jour trompé.

Perspective dans l'hôtel de Gilles Hoffman.

Caricatures politico-religieuses.

Durant les troubles religieux qui ensanglantèrent les Pays-Bas à la fin du XVI[e] siècle, Vredeman embrassa la foi protestante, ce qui explique parfaitement son départ d'Anvers après la victoire du prince de Parme.

Dès lors, l'artiste affirme hautement dans ses œuvres ses nouvelles convictions : nous n'en voulons pour preuve qu'une des planches nº 29 *NN*, du « Traité d'architecture » réédité à La Haye, par Samuel Marolois; où, dans un temple gothique, on voit Jésus-Christ nimbé, chassant de l'enceinte sacrée des évêques et des jésuites. Dans le chœur, à la place de l'autel romain avec le tabernacle Eucharistique et les chandeliers, on aperçoit sur une estrade les tables du Décalogue de Moïse. Cette véritable caricature politico-religieuse du XVI[e] siècle porte ce titre bénin : *Templum introspicientibus modernum.* N'oublions pas que pour nos maîtres de la Renaissance l'art ogival constituait le style « moderne. »

Tous les livres de De Vries furent généralement édités par ses amis Jérôme Cock, Gérard de Jode (Judœus), de Nimègue, « Gerardus Judœus Neomagensis, » comme il dit dans le recueil *Arœ perspectivœ,* in-4º oblong de 30 ff., imprimé à Anvers, en 1560. Ce Gérard de Jode, dont le nom se trouve si souvent latinisé, demeurait à Anvers « in platea vulgariter dicta » *Catlijne veste,* sub signo Floreni aurei. » Les derniers ouvrages sont datés de La Haye « Ex officina Bucoldi Nieulandii, sumptibus Henrici Hondii. »

Dédicaces protestantes de Vredeman au Taciturne, aux États de Frise, à Maurice de Nassau.

Vredeman, ainsi que nous l'avons vu, eut pour protecteurs dans sa jeunesse, Ernest de Mansfeld, Frédéric Schenck, évêque d'Utrecht, et le fameux cardinal de Granvelle; il trouva des Mécènes au déclin de sa vie dans le prince d'Orange, les États de Frise et Maurice de Nassau, fils du Taciturne, qui eût repris Anvers, s'il n'eût rencontré dans Ambroise Spinola un adversaire digne de lui. Vredeman composa pour Maurice la belle devise brodée sur ses cornettes et guidons que nous avons rapportée tout à l'heure.

Ce fut encore à Maurice de Nassau qu'il dédia son grand « Traité de perspective, » in-folio oblong, gravé par Henri Hondius, imprimé en 1599-1606, mais nous avons raconté qu'en dépit de l'apostille de ce prince, les États firent la sourde oreille quand il sollicita une chaire d'Architecture et de Perspective à l'Université de Leijde.

Samuel Marolois en donna une dernière édition in-folio, corrigée et augmentée, à Amsterdam, en 1619, chez Jean d'Arnhem, en deux suites de cinquante et une et vingt-quatre planches. Ce livre de Marolois fut réimprimé sous le titre de : *Opera Mathematica ou OEuvres mathématiques traictans de géométrie perspective, architecture et fortification, de nouveau reveue, augmentée et corrigée par Albert Girard, mathématicien.* Amsterdam, Jan Janssens, 1651.

Vredeman relève les inexactitudes du Traité de perspective d'Androuet Du Cerceau.

Possédant à fond cette science, il avait relevé des inexactitudes de perspective dans le livre, prétendûment de Du Cerceau, mais dont l'éloge ou le blâme revenait, comme nous l'avons dit, à Michel Crecchi. On remarquera cependant la modestie et la modération de la critique du maître flamand qui se borne à dire : « Jacques Androuet a aussi, quoique très-expert, donné dans » sa perspective des choses inexactes. » Ces paroles, exemptes de fiel, peuvent se lire dans son *Architecture oder Bauw der Antiquen aus dem Vitruvius, etc.* Antwerpen, 1577.

Joyeuse Entrée du duc d'Alençon à Anvers, 1581. — Arcs de triomphe, etc. élevés sous la direction de Vredeman.

Le 26 juillet 1581, les États-Généraux, réunis à Amsterdam, prononcèrent la déchéance de Philippe II. Un prince de la maison de Valois, fils de la trop célèbre Catherine de Médicis et frère unique du roi Charles IX, allait, d'après les vues politiques du Taciturne, régner sur la partie des Pays-Bas déjà affranchie du joug espagnol. François d'Alençon, duc d'Anjou, s'était rendu populaire en forçant le prince de Parme à lever le siége de Cambray. Inauguré comme duc de Brabant et comte de Flandre, déjà il se dirigeait vers Mons pour s'y faire acclamer Comte de Hainaut, quand l'armée de Farnèse lui barra le passage. Ennuyé des entraves opposées à son autorité par les priviléges des Brabançons, ce prince trahit bien vite la confiance de Guillaume de Nassau. Il préparait un coup d'État que le patriotisme des bourgeois d'Anvers sut heureusement déjouer et qui aboutit à la triste échauffourée de la « Camisade, » à la suite de laquelle le duc d'Anjou et ses « mignons » furent honteusement expulsés d'Anvers.

L'exposé de ces faits politiques est nécessaire à l'intelligence de ce qui va suivre et explique la part que prirent les artistes anversois, et particulièrement, Vredeman De Vries, aux travaux de décoration exécutés pour la *Joyeuse Entrée* d'un prince français, comme duc de Brabant, marquis d'Anvers et Comte de Flandre, cinquante-huit ans après que le premier des Valois eut, à Pavie, rendu son épée à un chevalier flamand.

Guillaume d'Orange avait admiré les œuvres de l'artiste patriote; il est donc tout naturel de lui voir employer ses talents d'architecte et de peintre à rehausser l'entrée triomphale d'un prince sur lequel le Taciturne et Marnix fondaient l'espoir du salut et de l'affranchissement de la patrie. Le « jour de St-Antoine » ne figurait pas encore aux éphémérides anversoises.

Christophe Plantijn, pour lors imprimeur en titre de Mgr d'Alençon, a publié le recueil illustré des Arcs de triomphe élévés sur les dessins de De Vries et gravés par Théodore Galle, en un volume in-folio, qui porte ce titre : *La Joyeuse et magnifique Entrée de Monseigneur François, fils de France et frère unique du roy, par la grâce de Dieu, duc de Brabant, d'Anjou, Alençon, Berri, etc., en sa très-renommée ville d'Anvers.* A Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantijn, MDLXXXII.

Le style de ces Arcs de triomphe et leur décoration se rattache trop à la manière habituelle de Vredeman pour que nous entrions à cet égard dans les détails d'une analyse architecturale; quelques particularités cependant sont bonnes à noter.

Citons d'abord les sujets des *Huyskens* ou Chars. Apollon sur le Mont Parnasse, et la Taverne de l'Envie et des Vices; l'Éléphant richement caparaçonné portant un bastillon armé de fauconnaux, placé à l'entrée de la *Meirbrugghe,* la Baleine et le Chariot traditionnel de la Pucelle d'Anvers (*de Maagd van Antwerpen*), qui reparut encore en 1635, lors de l'entrée du Cardinal-infant.

Parmi les « mistères » (*poincten*) ou tableaux vivants, remarquons ceux qui furent érigés par les Chambres de Rhétorique de la cité dans la *Gasthuys straet;* près de l'église St-Georges, par les membres du Souci, aux *Dry Hoecken* par la Chambre des Peintres ou *Violieren,* et au coin de la *Clairen straet* par les sociétaires de l'*Olyftack.*

Les caryatides qui soutiennent l'entablement de ces théâtres animés, figu-

rent pour la plupart avec de légères variantes dans le livre spécial de Vredeman que nous connaissons. La plus considérable de ces mises en scène de personnages vivants, « deshabillés » à l'antique, avait été placée devant l'hôtel de ville.

L'ordonnance était fort pittoresque et procédait incontestablement comme détails de la manière de Pierre d'Alost. Les *compertimenta* étaient « à la Phrygienne », appellation que nous trouvons encore employée à la fin du XVIe siècle pour désigner l'ordre ionique. Ce spectacle, dit la description qui accompagne la gravure, « estoit grand et spacieux de la haulteur de XL pieds. » Ledict théâtre estoit tapissé d'escailate, et y estoit tendu un dais » avec le dosseret de drap d'or frisé, et dessoubs une chaire de mesme. » Du costé droit, au jour de l'entrée, y avait été représenté Prudence pré- » sentant le chappeau ducal. Devant la chaire estoyent comme aux pieds » Obéissance, Foy et » Amour de Dieu et Révérence, et avec icelles aux » costés de la chaire estoyent. Concorde, Sagesse, Vaillantise, Bénévolence, » Vérité, Piété, Persévérance, Raison, desquelles deux autres cotez tenoyent » chascune un flambeau de » cire vierge et toutes habillées en nymphes..... » Le tout estoit pavoisé de banderolles d'azur aux armes d'Anjou et de » gueulles aux armes d'Anvers, de flambeaux et torches et de vers. »

C'est à tous égards la pièce décorative dont les dispositions architecturales présentent le meilleur cachet italo-flamand.

Les Arcs de triomphe de l'entrée de François de Valois étaient en général un peu « bâclés », et il avait fallu toute la facilité et le brio de Vredeman pour escamoter à l'œil la pauvreté du canevas sous de brillantes fioritures. Sans doute l'on avait manqué de temps, c'est là une excuse plausible; toujours est-il qu'ils ne peuvent lutter avec ceux de Coecke ou d'Otho Vœnius. Exceptons cependant l'arc triomphal ionique élevé dans la *Hoogstraet*, à l'endroit où se trouvait l'ancienne porte St-Jean (récemment démolie à cette époque), et le portique qui y conduisait.

Devant l'abbaye de St-Michel, servant de palais au duc d'Alençon, on avait élevé un arc de vingt-deux pieds à trois colonnes, « à la Phrygienne »; » en hault estoit un compartiment avec trois grâces : Vertu, Gloire et Hon- » neur » présentant au prince l'olivier de la paix, le laurier de la victoire et la couronne envoyée du ciel.

Toutes ces allégories flatteuses offertes au duc d'Anjou étaient au fond assez dignes, voire même puritaines comparativement aux hyperboles ordinaires du temps en semblables circonstances. Une seule était empreinte d'une courtisanerie exagérée. On sait qu'Antigon ou Brabon, le géant coupe-mains d'Anvers, est de toutes les fêtes et réjouissances de la ville. D'après l'usage antique, il figurait donc parmi les « spectacles »; quand le duc d'Alençon arriva devant lui, Antigon, mû par un ressort, tourna la tête vers le prince, laissa choir les armoiries d'Espagne et leva celles d'Anjou.

Le présage se réalisa de travers : quelque temps après, Tournai se rendait aux Espagnols en dépit de la belle défense de Christine de Lalaing.

Dans l'extrême pénurie de documents artistiques à étudier durant la désastreuse époque de la guerre des Pays-Bas, les Arcs de triomphe érigés pour l'entrée du duc d'Alençon à Anvers sont une bonne fortune. Vredeman s'y montre plein de verve, et en général égal à lui-même; mais à certaines faiblesses, à certaines licences, nous remarquons sans peine la sénilité et peut-être le découragement qui s'emparaient du maître, tant il est vrai que les passions politiques et toutes les préoccupations extérieures sont foncièrement préjudiciables à l'épanouissement des forces intellectuelles et morales de l'artiste.

Cette période tourmentée de notre histoire va, par suite des revirements inattendus de la fortune, fournir de nombreux prétextes à ces décorations éphémères, mais intéressantes à notre point de vue; on les trouvera analysées tour à tour dans le courant de notre livre.

Recueil des *Groteschi* analysé au chap. II.

Nous avons, à propos des caractères distinctifs des *Groteschi*, analysé d'une façon toute spéciale (chap. II, pp. 62 et suiv.) la suite très-estimée : « Grottesco in diversche » manieren, etc., vvth ghegheuen duer Geraert de Ieude, » si bien mise à contribution par Androuet Du Cerceau. Vredeman y fait montre d'une propension décidée pour les compositions de Jean d'Udine, inspirées des peintures des Thermes de Titus. Il est évident que le portefeuille de son voyage en Italie a été largement utilisé pour fournir des thèmes à ces capricieuses fantaisies.

Livre des meubles.

Le plus rare des recueils de De Vries est sans contredit le « Livre des meubles ». C'est un petit in-folio de 16 planches, précédées d'un frontispice où

figurent de curieux trophées d'outils et d'instruments de menuisier-sculpteur. Le titre nous donnera le résumé de cette très-remarquable collection : « Differents pourtraicts de menuiserie ascauoir Portaux, Bancs, Escabelles, » Tables, buffets, frises ou corniches, licts-de-camp (ce que Vredeman » appelle « licts-de-camp » sont ces immenses lits en « Tombeau ou Bal- » daquin » du XVI[e] siècle qui pouvaient recevoir une famille entière), orne- » ments à pendre l'essuoir à mains, fontaines à laver les mains. — Propre » aux Menuiziers et autres amateurs de telle science. De l'invention de Jehan » Vredeman dict de Vries et mis en lumière par Philippe Galle. »

Dans ce recueil le burin de Galle rend les objets d'une façon assez monotone, la pointe est terne et manque d'effet. Qu'il y a loin de là aux eaux-fortes si vigoureuses et si colorées de la suite « Corinthia et Composita » gravée par Jérôme Cock en 1565.

Philippe Galle, né à Haarlem en 1537, élève de Dick Coornhert qui fut aussi le maître de Goltzius, fut reçu, en 1570, *meester plaatsnijder* dans la S[t]-Lucas Gilde d'Anvers. Il en occupa les fonctions d'*Opperdeken* en 1585-1586. Il fut le chef d'une famille de graveurs. Ses fils Théodore et Corneille, nés tous deux à Anvers, furent des artistes estimés. Corneille Galle junior, fils du précédent, grava d'après Jacques Francquart. Philippe Galle mourut à Anvers en 1611.

OEuvres philosophico-humoristiques. — *Theatrum vitæ humanæ.*

Les spéculations métaphysiques étaient, comme on le sait, fort à la mode au XVI[e] siècle. Les emblèmes, les allégories, les rébus, importation italienne, faisaient fureur; les plus nobles gentilshommes délaissaient les figures héraldiques de leur blason patrimonial pour adopter un *motto* de fantaisie. Il n'est donc pas étonnant que Vredeman ait essayé d'ajuster l'expression des cinq ordres au cycle de la vie humaine. Vitruve d'ailleurs, son maître adoré, n'avait-il pas donné les proportions de l'homme comme canon des combinaisons modulaires des monuments de l'antiquité.

Cette suite se compose de six planches in-folio, le titre porte : « Theatrum vitæ humanæ æneis tabulis per IŌA PHRYS (*Johannes Phrysius*) » exaratum. »

Ter binos deciesqz novem superexit in annos
Justa senes centum quos implet vita virorum.

Après ce distique latin, Vredeman, qui signa cette œuvre «Jean le Frison,» explique sa pensée par des rimes françaises qui ne manquent ni de charme, ni de naïveté, si l'on veut se souvenir qu'ils précédèrent l'époque où en France, « enfin Malherbe vint » :

Toute chose a du temps sa source, mesme l'home,
Et apparoist le bien ou mal que Dieu lui donne,
Par temps, s'il suit de vice ou vertu le parti;
En six fois seize ans est son aage reparti;
Selon les six pilliers mis en ceste figure
Ou contemplez lestat de l'humaine nature.

Voici la curieuse corrélation entre les cinq ordres, plus leur aspect ruiné et les « six fois seize ans » de l'âge de l'homme imaginée par Vredeman De Vries :

I.	Composita.	1 à 16 ans.
II.	Corinthia	16 » 32 »
III.	Ionica	32 » 48 »
IV.	Dorica.	48 » 64 »
V.	Toscana	64 » 80 »
VI.	Ruijne.	80 » 100 »

Cette dernière planche porte, à gauche sur un piédestal, EXCV. P BALTENS. On y remarque un monogramme inédit de l'artiste IH. W (Joannes Vredeman Vries) que nous avons rencontré depuis sur deux dessins tout à fait dans sa manière. Cette suite a été publiée à Anvers, chez Théodore Galle. Paul Vredeman, fils de Hans, a laissé une série de perspectives historiées dans le même esprit (nous en parlons plus bas) où il rapporte aux cinq sens de l'homme les cinq ordres de Vitruve. D'ordinaire, ces compositions, où le sens allégorique manquait parfois de diaphanéité, servaient de cartons aux vitraux profanes et aux tapisseries de haute lisse.

Vredeman apprécié comme constructeur pratique.

Bien que l'artiste dominât chez Hans Vredeman, il possédait à fond l'expérience technique, l'ensemble des connaissances scientifiques qui lui étaient nécessaires pour exercer l'art de Vitruve et réaliser matériellement

ses conceptions. Nous n'en voulons pour preuve que ce passage, emprunté au *Livre d'architecture*, où, après avoir dit que la coutume italienne est de faire des croisées « sans requérir beaucoup de lumière, ne haulte profon- » deur, mais larges et bien peu haultes, » il prétend qu'on ne doit pas suivre le même système dans nos contrées, envers lesquelles le soleil se montre plus parcimonieux de ses rayons. « Mais en ce Pays-Bas, dit Vredeman De Vries « on a une autre condition singulièrement aux villes de grandes » négociations, où les places sont petites et bien chères, là où ils faut prac- » tiser et chercher les places en haut, à la plus grande commodité, soit » grande ou petite, où il faut user et chercher la plus grande commodité et » moïen des édifices ou logis d'architecture en lieu propre......... A SAVOIR » ACCOMODER L'ART A LA SITUATION ET NÉCESSITÉ DU PAYS, plus que oncque a » été besoin aux anciens, selon qu'on en trouvera en chascune des pièces » ou parties. »

Ces leçons du vieux maître trouveraient parfaitement leur application de nos jours, où de nombreux divorces entre le plan et la destination des édifices pullulent sous nos yeux. Une autre remarque assez curieuse que nous suggère ce texte, c'est de voir le soucis du confortable domestique, dont l'Italie donna le premier exemple, signe précurseur de l'adoucissement des mœurs et corollaire de la réhabilitation sociale de la femme, qui commence à préoccuper les architectes dans l'économie de leurs plans.

Nous avons dit que Vredeman De Vries était peintre : ses meilleurs tableaux se rencontrent actuellement en Angleterre, où ils sont fort recherchés. Entre autres panneaux qui se trouvent dans ce pays, on connaît dans la collection du Dr Robinson une « Salutation Angélique, » prétexte biblique, un peu sacrifié pour faire valoir un intérieur perspectif d'une richesse et d'une vérité superbes. Le catalogue van Hoet cite un autre tableau richement étoffé d'architecture et de nombreuses figures, intitulé « Le Triumvirat à Rome. » A la galerie du Belvédère, à Vienne (IIe étage, n° 40), nous avons rencontré un intérieur d'une vaste église ogivale; seulement le catalogue de M. d'Engler fait naître De Vries en 1528. En l'Église métropolitaine de St-Rombaut à Malines, contre le mur de la Salle chapitrale, on voit une « Circoncision » que Michel van Coxijen peignit à 81 ans, en 1580. Elle fut commandée

OEuvres picturales de Vredeman De Vries.

par la Corporation des Quatre Couronnés (tailleurs de pierres et maçons). La scène se passe dans un temple de marbre en style classique; l'architecture a été peinte par Vredeman. Les volets du tableau ont disparu malheureusement pendant l'occupation française. Il étoffa encore la salle de « la Cène » de Joost van Wingen peinte pour le retable du maître-autel de l'église, aujourd'hui détruite, de St-Géry à Bruxelles. L'hôtel de ville d'Anvers possède un panneau historique daté de 1595. C'est une allégorie de l'institution *der Weesen meesters kamer :* la ville d'Anvers prend sous sa protection les orphelins. Le tableau n'a pas besoin de signature; on y reconnaît à première vue la manière de Vredeman. Ce spécimen curieux de notre ancienne école se rapproche comme aspect de certaines compositions de De Clerck. Le Musée de Bruxelles — et c'est une lacune regrettable — ne possède aucune toile de notre artiste. Hugues Lallemant dont l'Hôtel de Cluny conserve une peinture curieuse portant la date de 1562 travailla dans sa manière.

Dessins du maitre.

Un certain nombre de dessins de Vredeman sont en notre possession; ils sont généralement tracés à l'encre ordinaire, lavés à l'encre de Chine et retouchés de teintes plates à l'aquarelle. Le plus remarquable est un grand plafond perspectif à ciel ouvert, décoré des écussons d'armoiries de quelques familles d'Anvers. Ce dessin est d'autant plus curieux qu'il offre au revers le brouillon original d'une lettre où l'artiste se plaint, à nous ne savons quel grand seigneur, de ne pas avoir reçu, en même temps qu'une missive dont il accuse réception, les écus annoncés en payement des dessins fournis. Voici le fragment lisible de cette piquante lettre :

Autographe de Vredeman.

« . . . . . dat men heer . . . . . dat wij den brief ontfangen dat gij
» hede in bezitting zijt van de tickeningen, maer wy en hebben geen gelt
» ontfangen..... want hij sat dat hij van geen gelt en wist, so meen heer en
» moet ons dat niet qualijck afnemen dat wij men heer geen quitanssi en
» sijnden, want en weten niet wat dit bediden mag, oft hier bedrog mag sijn
» van den boeij, want men het is gast zonder om ne quitanssi da sijden,
» maer wij en weten niet oft men geen gegeven heft oft niet, want wij
» hebben den brief ontfangen van eenen vremden knegt die du wij niet en
» kenden. . . . . »

La série des publications de Hans Vredeman compte trente-quatre livres et opuscules, variant de six à cinquante-quatre planches.

De Vries écrivait avec une égale facilité le latin et le flamand, sa langue maternelle. Il connut aussi la langue française, mais ce fut toutefois Théodore Kemp, qui traduisit en cet idiome le texte de son *Livre des Ordres*, publié en 1577.

Vredeman De Vries, littérateur et poëte.

Il composa encore des poésies et nous ne croyons pouvoir mieux compléter la physionomie intellectuelle de l'un des plus énergiques pionniers de l'école italo-flamande de la Renaissance, qu'en donnant la mélancolique ballade inscrite en tête de son *Livre de Perspective*, réimprimé avec additions par Marolois, à Amsterdam, en 1638. Le grand artiste y semble prévoir la longue injustice de la postérité à son égard, lui qui, pendant quarante ans (*met veertig jaer moede*), se dévoua corps et âme au service de son art, et mourut sans avoir eu la consolation de le professer en l'Université de Leijde.

BALLADE.

« *Als ick mij tot dit werck, bevlijtichde met luste*
Soo quam mij dikmaels voor, t'geen ick noch had onthouwen,
Ghelesen in mijn jeucht, d'welck mij gantoch in onruste,
Stelde dach en nacht, ick moetet hier ontfouwen,
Van den Man sonder Vader, wilt mijn reden door knouwen,
Momus geheeten, die, van den Nacht is gheboren,
Vader van Berispers, en diese weet te stouwen,
Tot het eynd' van tweedracht, als sijn Kinders vercoren,
En dees, soo and'r in deucht seer nog haer Vader storen
Scheppen groote vreuchde, in ijemandts werc te laken,
T'ghene dees Const alhier, in mij schier hadd' doen smoren,
Overpeijsende wel, dat ick oock soude maecken
Tot Vijandt t'groot geslacht, die t'al winnen metter Kaecken,
Maer de liefhebbers reijn, die t'wel nemen int goede,
Verbliesen dit ghedrocht, deden dat zij nu smaecken,
Mijn studie hier gheheel, daer met veertig Jaer moede,
Ick mij hebbe ghemaeckt, op dat hem elck een voede. »

Sa dédicace latine aux États de Frise respire le patriotisme le plus noble et le plus élevé; nous transcrivons quelques vers de ce *Gueux* artiste, insérés en tête de l'édition de 1599 de la *Perspective :*

« *Cum natale solum mihi sit Leovardia clara,*
Omnes et dulcis Patriæ ducantur amore;
Hoc Patriæ moveor Patribus sacrare Labores
Hosce meos, et cui GVILLELMVS *præsidet Heros*
NASSOVIVS. *Nostri tu que, o Leovardia, testem*
Grati habeas animi Librum hunc, in luminis oras
Optica quo prodit, variis expressa figuris.
Non labor exiguus. Sit honos et debitus arti
« *Huic aliquis. Scripto hoc studuit tibi,* FRISIA, FRISO
Aspicite hanc oculis, quæ se offert Optica, lætis.

Le mobilier flamand.

Le meuble nouveau, avons-nous dit, précéda toujours l'architecture nouvelle. Quand les idées de Vredeman, de ses émules et de ses continuateurs devinrent vraiment nationales, ce fut quand tous les logis, nobles ou bourgeois, eurent adopté l'usage habituel des accessoires somptuaires imaginés par les maîtres de l'école d'Anvers et popularisés par la gravure. Les trois périodes de l'architecture italo-flamande furent préparées par des changements dans le style de ces « patrons » de meubles.

Quatre recueils principaux renferment pour ainsi dire l'histoire du mobilier aux Pays-Bas durant un siècle entier, de 1560 à 1660. D'abord le livre de Hans De Vries, *Differents pourtraicts de menuiserie,* mis en lumière par Philippe Galle que nous croyons élaboré vers 1565. C'est la période classique des arts somptuaires, l'ornementation et la décoration d'une sévérité cossue naissent de la forme même. Ensuite les deux « Livres de meubles » de Paul De Vries son fils : *Verscheijden schrijnwerck,* plus recherchés dans leurs contours, moins sincères de silhouette, témoignant d'un plus médiocre soucis de la forme nécessaire commandée par l'usage, publiés en 1630, par Claes Jans Visscher. Enfin l'*Oficina arcularia,* éditée en 1642 par Crispijn de Pas. Empruntée à divers auteurs (*eximia exempla ex variis autoribus*) on y rencontre pour la première fois les meubles sans sculpture en boi

d'ébène et des îles (*Ebben en Saccardaen hout*), à filets d'ivoire, incrustés d'écaille et garnis de moulures « ondées ». Certains meubles appartiennent encore au style le plus ancien, témoin les deux tables de la planche *P*, copie servile de la gravure 7 des *Pourtraicts de menuiserie*.

Enfants de Hans Vredeman. Paul De Vries.

Quelques biographes donnent à Hans Vredeman deux fils, Paul et Salomon. Nous avouons n'avoir aucun indice que Vredeman se soit engagé dans des liens légitimes de mariage, on ne cite nulle part le nom de sa femme; peut-être mourut-elle fort jeune? En tous cas il n'en est jamais fait mention.

Le *Navorscher* (V. 1855, Bijb. LXV) rapporte que Paul se maria à Amsterdam en 1601, le 27 avril : « PAULUS VREDEMAN DE VRIESE (*sic*) van » Antwerpen, out 34 jaeren, wonende in de Hoogstraet, geassisteerd met » JOAN VREDEMAN DE VRIESE (*sic*) zyn vader; en Macyken Godelet, van » Antwerpen, out 37 jaeren, wonende in de Geertruyde-straet, geassisteerd » met Magtelt Carbeels haer Moeyken, en Sara Godelet, haer zuster, ver- » toonde haer vaders consent. »

Salomon De Vries.

Quant à Salomon, van Mander le fait mourir à la Haye, en 1604, sans donner toutefois la date de sa naissance. Immerzeel le fait naître en 1556, à Anvers. Nagler lui donne un fils du nom de Pierre, né à la Haye en 1587. D'autres prétendent que le père de ce dernier était Paul Vredeman. Tous trois ils furent des artistes de talent qui continuèrent pieusement la manière et gardèrent les traditions du vieux De Vries. L'œuvre principale de Paul est sans contredit le *Livre des meubles*.

L'ouvrage comprend deux parties publiées la même année et par le même éditeur. Le titre est en langue flamande et française : « Plusieurs MENUISERIES comme Portaulx, Garde robbes, Buffets, Chalicts (*Ledi kanten*), Tables, Arches (*Kisten*), Selles (*Stoelen*), Bancs, Escabelles, Rouleaux à pendre touailles (*Hantdoex-rollen*), Casses à vertes (*sic*) (*Glasborden*) et beaucoup d'autres sortes d'ouvrages. Le tout fort artistement agencé et marqué par le fameux PAUL VREDEMAN DE VRIESE; et nouvellement mis en lumière par Nicolas Ians Visscher, l'an 1630. » *T'Amsterdam Gedruckt by Claes Ians Vischer, in de Kalver-straet, in de Vischer.*

Le frontispice de la première partie offre des lignes sévères, mais dans la predelle inférieure de la seconde apparaissent deux cartouches étoffés de ces

formes « gelatineuses » qui prévalurent dans le second tiers du XVIIe siècle. Janus Douza l'orfévre a gravé en ce genre une étonnante et bizarre série.

Quant au plan du livre, Paul Vredeman suit pas à pas le modèle type publié par son père; seulement on remarque aisément la marche de la mode, les changements advenus dans le style en un demi-siècle. Aux *Rabat rollen* nettement découpés de Hans De Vries succèdent des cartouches onduleux aux revers volutés. Les formes bientôt vont devenir indécises, se rapprocher des cotylédons de la noix vulgaire; dans le Livre des meubles de Crispin de Pas les *rabat rollen* affectent déjà les surfaces tremblotantes du nostoch ou de la tremelle des cartouches de l'Atlas de Jan Claesz Visscher.

Les deux Livres de Paul Vredeman n'en constituent pas moins une œuvre artistique où l'imagination brillante du maître a prodigué les motifs sans compter. Reproduits par la photographie, ils ont retrouvé en notre temps d'éclectisme et de résurrection de l'art flamand, la vogue dont ils jouissaient au XVIIe siècle.

Une suite curieuse de cinq compositions, dans le genre des « Tapisseries » nous prouve qu'à l'exemple de son père, Paul De Vries ne dédaignait pas à l'occasion un peu de métaphysique.

Nous voulons parler des planches (*FF* — *KK*), gravées par « Henricus Hondius, Hagæ comitis », représentant des fabriques italo-flamandes appartenant aux cinq ordres classiques, rattachés par une fantaisie philosophique de l'artiste aux cinq sens de l'homme, personnifiés par des personnages en action. Voici le rapport qu'avait trouvé Paul Vredeman entre le caractère de chaque ordre et l'opération sensuelle humaine :

Thuscana,	*Visus,*
Dorica,	*Auditus,*
Ionica,	*Odor,*
Corinthia,	*Gustus,*
Composita,	*Tactus.*

Gérard, fils de Jacques Vredeman.

Outre Paul et Salomon nous connaissons encore un Gérard Vredeman, fils d'un certain Jacques Vredeman, *Musijkmeester der stad Leeuwarden,* habi-

tant cette ville en 1617. Gérard Vredeman était peintre verrier (*Glasschilder*). Le *Liber amicorum* de Wijbrand de Geest, le vieux, renferme le curieux autographe qui suit de la main de ce parent probable du vieil Hans :

Qui bien se mire bien se void
Qui bien se void, bien se cognoit
Qui bien se cognoit peu se prise
Qui peu se prise, Dieu l'avise
Dieu et mon droit.

GÉRART VREDEMAN FRISON *Vitterier.*

La modestie comme le talent constituaient, on le voit, un apanage héréditaire dans cette famille artistique de Leeuwarden.

Hans Vredeman De Vries fut, sans contredit, l'un des maîtres les mieux doués de notre glorieuse Renaissance italo-flamande; comparable à tous ses rivaux italiens, espagnols, allemands et français, il ne fut inférieur à aucun et surpassa le plus grand nombre. Il appartient incontestablement à cette catégorie d'esprits d'élite, pour qui l'art est un sacerdoce qui réclame tout leur sang, une mission qui ne doit finir qu'avec leur vie.

Doué d'une modestie rare, en tête de son *Livre d'Architecture*, chef-d'œuvre original où l'inspiration déborde et qui eût suffi, à lui seul, pour immortaliser son nom, il invite ses collègues à profiter de son travail pour chercher à le surpasser : « à s'enquérir du mien pour en avoir un meilleur, » comme il dit dans le naïf mais expressif langage de Montaigne.

Nous possédons le portrait de Vredeman De Vries à l'âge de 77 ans, gravé par Hondius. Il ressemble incontestablement, comme type général de physionomie, à Pierre Coecke et à Lambert Lombard. C'est un vieillard à front large et élevé dont la chevelure, encore épaisse et bouclée, a complétement blanchi. Il porte la barbe entière, blanche comme les cheveux; sa moustache abondante et soyeuse s'étend, non sans crânerie, en travers du bas de la mâchoire. Le nez, légèrement busqué, s'arrondit à la base, l'arcade sourcillière est profonde, l'œil teuton. Une petite fraise tuyautée, ouverte devant, encadre le cou; il porte le manteau et le pourpoint, sans taillades,

à demi boutonné sur la poitrine. Cette noble figure impose, ces yeux pensent, c'est bien là le type que l'on rêverait pour le grand artiste et le courageux citoyen qui ne rechercha la gloire que pour la voir rejaillir sur sa patrie et disait dans un de ses livres : « Un nom dans l'avenir m'est réservé peut-être : s'il a quelque valeur que la docte Belgique daigne le garder pour elle. »

Forte aliquod nomen mihi erit : sed Belgica docta,
Si quid nomen erit, quærat et ipsa sibi.

Réimpression photo-lithographique des œuvres de Hans et Paul Vredeman.

Au moment où nous écrivions ces lignes, l'on rééditait, à Bruxelles, après deux siècles et demi, les principaux ouvrages de Hans et de Pauwels De Vries, par les procédés photolithographiques. C'est là une première et éclatante justice rendue à l'un de ces grands artistes flamands qui, comme Lambert Lombard, comme Pierre Coecke d'Alost, comme Wenceslas Cœberger, attendent encore leur statue.

Henri De Pas.

Parmi les maîtres de la fin du XVIe siècle, donnons une place honorable à Henri De Pas, Paas ou Paeschen, d'Anvers, qui, d'après les ordres de sir Thomas Gresham, longtemps banquier de la reine Élisabeth, à Anvers, construisit, en 1586, la Bourse de Londres, superbe édifice de 200 pieds de long sur 180 de large. Les auteurs de l'histoire d'Anvers, MM. Mertens et Torfs, nous apprennent que les piliers-colonnes de pierre bleue, selon les uns, de marbre de Rans, selon d'autres, furent taillés et sculptés à Anvers et envoyés tout achevés à la capitale du Royaume-Uni. Cette Bourse fut détruite, comme on le sait, dans le fameux incendie de Londres, de 1666, et rebâtie par un autre anversois, J. B. Hendrickx.

Crispin De Pas senior et junior.

Après Henri De Pas, mentionnons avec honneur Crispin De Pas senior, qu'il ne faut pas confondre avec De Pas junior. Ce dernier édita à Amsterdam un recueil de vingt-cinq planches, rarissime aujourd'hui, de meubles variés, portant pour titre : « OFFICINA ARCULARIA in qua sunt ad spectantia diversa eximia exempla ex variis autoribus collecta. » Le titre prouve qu'il n'était pas l'auteur, mais l'éditeur du livre. Il nous semble traduit dans le texte flamand de façon à déguiser à dessein cette collaboration : *Schrinwerckers-wenckel waer in begrepen syn de principaelste stucken der schrenwerckers const, fondamentlick gestelt ende mit nieuwe inventien verciert,* door Crispinum

Passeum, junior (1642). Ce recueil vaut, au point de vue de l'art, toute l'estime et l'admiration que peut éveiller son mérite d'extrême rareté aux yeux du bibliophile. Cette rareté, au reste, s'explique facilement par le nombre d'exemplaires qui auront été dépecés et détruits dans les ateliers des « bahutiers et des escriniers » qui taillèrent en *ebben en saccardaen hout*, ces pittoresques meubles, dont il existe encore de si beaux échantillons au Musée de la Porte de Hal et chez un grand nombre d'amateurs. Nagler, si complet et si précis d'ordinaire, ne cite pas cette suite; Immerzeel et son continuateur Kramm n'en soufflent mot; M. Brunet, dans son « Manuel », avoue n'avoir jamais vu l'édition originale et signale seulement la vente à Paris d'une réimpression sur les anciens cuivres, faite en 1651.

Schrinwerckers-winkel de Crispin de Pas *junior*, 1642.

Signalons dans le livre de Crispin de Pas les grands dressoirs et la garderobes de la planche II. Les charmantes petites *hang schapraetjens* des planches L et M, et les meubles divers des planches D, I et N. Ce recueil fut imprimé à Amsterdam, en 1642. Les meubles de Paul De Vries l'avaient été antérieurement dans la même ville, en 1630.

Crispin de Pas ou Crispijn de Passe, *senior*, naquit à Arnemuiden, en Zélande, vers l'an 1540. Dick Volkertsz Coornhert lui enseigna le dessin et la gravure, et il exerça son art à Amsterdam, à Cologne, à Paris et à Londres.

Crispin de Pas *senior* cite Rubens comme *architecte* renommé de son temps.

Dans une préface en français, placée en tête de son *Traité de perspective*, il rapporte les particularités suivantes de sa vie : « Dès ma jeunesse, » je me suis adonné à plusieurs et divers exercices; mais je me suis particulièrement attaché à estudier les plus fameux maîtres, le sieur Freminet, peintre de Sa Majesté très-chrétienne, LE TRÈS-RENOMMÉ » PEINTRE ET ARCHITECTE, PETRO PAULO RUBENS, Abraham Bloemart, Paulo Moreelson, peintre et architecte d'Utrecht, mais plus particulièrement le très-noble seigneur van den Burg, avec lequel je visitai » l'Académie où estoient les plus illustres hommes du siècle et l'illustre » prince Maurice, d'heureux mémoire, pour enseigner le desseing à l'Académie du sieur Pluvinel, premier écuyer du roy. »

Ce fut l'amitié qui liait de Pas avec messire Antoine de Pluvinel, qui lui fit orner de soixante-six gravures le livre de ce dernier édité à Paris

en 1623 sous le titre : *Le Maneige royal où l'on peut remarquer le défaut et la perfection du cavalier en tous les exercices de cet art digne des princes, faict et pratiqué en l'instruction du Roy.* C'est le résumé de l'éducation du roi Louis XIII en l'exercice de monter à cheval.

Remarquons avec intérêt que, dans la citation que nous avons extraite de la préface de son Traité de perspective, Crispin de Pas décerne à Rubens en même temps que le titre de peintre celui d'ARCHITECTE. Cette qualification était donc admise de son vivant et les artistes, ses rivaux, se plaisaient à la lui donner. Cette particularité est importante pour ce qui va suivre; nous attirons tout particulièrement, à cet égard, l'attention du lecteur.

Crispin de Pas laissa un grand nombre de recueils de gravures, publiées la plupart après sa mort. Comme Vredeman De Vries, il appartenait à la confession luthérienne et mourut, en 1629, laissant outre Crispin *le jeune* deux autres fils, Simon et Willem, qui s'adonnèrent également à la gravure.

Crispin de Pas junior, l'éditeur du Livre des meubles précité, naquit à Utrecht, en 1586. On ne connaît de lui qu'un petit nombre de pièces, soit qu'il mourût dans un âge peu avancé, soit qu'il eût abandonné de bonne heure la carrière des arts. Madelaine de Pas, sa sœur, a cherché à imiter la manière du comte palatin Hendrik de Goudt; on regarde comme son chef-d'œuvre la planche des Vierges sages et des Vierges folles.

Sébastien Van Noye. 1493-1557.

Auprès des de Pas, plaçons un de leurs concitoyens, Sébastien van Noye, né à Utrecht, en 1493, appelé Sebastiano d'Oya en Italie. Il fut à vingt-deux ans « Architecte général » des fortifications de Charles-Quint, étudia l'architecture à Rome et y accompagna plus tard cet empereur, en 1527.

Préférence accordée par Charles-Quint aux Ingénieurs flamands.

Don Patricio de la Escosura, dans le texte du pittoresque livre *España artistica y monumental,* illustré par le spirituel et intelligent crayon de Don Genaro Perez de Villa-Amil, nous apprend, non sans une certaine nuance de dépit, que Charles-Quint se servait volontiers d'ingénieurs flamands : « Para sete projecto se valio de ingenieros flamencos », dit-il, en parlant de ceux qui creusèrent le canal d'Aragon, en 1528.

Palais Granvelle à Besançon. 1534.

Ce fut en revenant d'Italie qu'il fournit les plans du palais Granvelle à Besançon, élevé en 1534, — le millésime se lit sur un fronton du rez-de-chaussée — pour Nicolas Perrenot le chancelier. La bâtisse, dit M. Castan,

se poursuivit six années sous la direction de dame Nicole Bonvalot, sa digne « épouse ». Ce palais, auquel on travaillait encore en 1540, fut singulièrement embelli par le cardinal Granvelle, qui aimait à y séjourner et y employa l'architecte Jacques van Noye, fils de Sébastien, dont le monogramme I. O. A. peut se voir encore sur l'un des chapiteaux de l'étage du *patio* ou *cortile*.

Palais Granvelle sur la *Coperbeke* à Bruxelles. 1550.

En 1550, Sébastien van Noye, devenu architecte du roi Philippe II, dirigea la construction du palais du cardinal Granvelle sur la Coperbeke, à Bruxelles, d'après des plans prétenduement dressés par un italien du nom de Pastorana.

Recueil des *Thermæ Diocletiani*. 1558.

Sébastien van Noye, durant son séjour à Rome, dessina les *Thermes de Dioclétien*, qui furent gravés aux frais du cardinal de Granvelle par Jérôme Cock, en 1558, sous ce titre : « Thermæ Diocletiani imperatoris, quales » hodie etiamnum extant sumptibus et ardenti erga venerandam antiqui- » tatem studio Antoni Perenoti, episcopi Atrebatensis, in lucem eductæ, » industria et incomparabili labore Sebastiani ab Oya, Caroli V architecti, » tanti herois impulsu quam exactitudine ad vivum a fundo usque descriptæ, » ab uberiori prorsus interitu vindicatæ et ab Hieronymo Coccio Antuer- » piano in æs incisæ. »

Comme on le voit par ce travail de Sébastien van Noye, nos grands architectes de la Renaissance ne se contentaient pas d'imiter seulement les œuvres des maîtres italiens, ils cherchaient à surprendre les secrets de l'art antique en relevant minutieusement les monuments les plus célèbres. Ce recueil est de la plus insigne rareté; l'exemplaire que possédait Mariette fut vendu 525 livres en 1776.

Van Noye donna les plans de la Porte impériale, à Anvers, dont nous avons déjà parlé; fortifia Philippeville, Charlemont et Hesdinfert et rendit de si grands services à l'empereur dans ses expéditions militaires qu'il reçut des lettres d'anoblissement et conserva toute sa vie une faveur que Philippe II continua à son fils.

La tombe de Sébastien van Noye, qui mourut le 15 juin 1557, se trouvait autrefois en l'église Ste-Gudule à Bruxelles, joignant l'autel de la Ste-Croix. Le bas-relief du monument représentait le Mouchoir de Véronique avec la sainte face de Notre-Seigneur. Au bas, on remarquait son écu d'armoiries, d'azur à trois fleurs de lis d'or, octroyé par Charles-Quint en récom-

pense de l'habileté singulière dont il avait fait preuve, comme ingénieur, sur le champ de bataille de Biagras et au siége de Pavie.

Jacques Van Noye. 1523-1600.

Van Noye avait épousé, en 1530, une noble demoiselle appelée Anne van der Linden; il en eut un fils unique, Jacques, né en 1523, qui, du vivant de son père, était déjà « Inspecteur des fortifications » de Philippe II, alors roi d'Angleterre. Jacques van Noye reçut de ce prince, en 1564, une gratification considérable et les éperons de chevalier et succéda à Sébastien dans ses emplois et dignités. Il mourut en 1600.

Hans Mont.

Citons après les van Noye, Hans Mont, architecte et sculpteur gantois. Engagé par Jean de Bologne pour le service de l'empereur Maximilien II, il partit pour Vienne en 1575, s'y distingua en érigeant, secondé par Spanger, un superbe arc triomphal pour l'Entrée inaugurale de l'empereur Rodolphe et contribua largement à introduire, en Autriche, l'architecture romaine.

Paul Luydinckx.

Plaçons ensuite Paul Luydinckx, sous la direction duquel nous avons vu que s'éleva l'hôtel de ville d'Anvers, dont Floris avait fait les plans. Pillé et incendié dans la nuit du 4 novembre 1576, par la « furie espagnole » il fut restauré, tel qu'on le voit aujourd'hui, par cet artiste, de 1581 à 1592.

Jacques de Berges, Jehan Gilgo, Nicolas Floris, Antoine Mockaert, Jan de Heere, Thomas Voor, Théodore de Bry, Guillaume Paludanus.

N'oublions pas Jacques de Berges, Jehan Gilgo, Nicolas Floris, père du célèbre Corneille, du graveur Jacques et du peintre Frantz, Antoine Mockaert, Jan de Heere (1534-1584), père de Lucas de Heere, peintre distingué, Thomas Voor, Théodore de Bry, qui avait adopté cette devise originale : « Nul sans souci de bris », et grava les *Emblemata nova* de Michel de Meier.

A l'exception de Gilgo qui va suivre, ces noms sont connus grâce seulement à l'impartialité et à la modestie de Vredeman De Vries. Ce dernier cite encore Guillaume Paludanus, que nous connaissons comme sculpteur, mais auquel une telle mention suffit pour reconnaître la qualité d'architecte. Paludanus, nommé abusivement Polidamo par M. Le Virloys, s'appelait de son nom patronymique flamand Willem van den Broeck. On sait qu'au XVI[e] siècle c'était une coutume générale de donner aux noms une traduction ou désinence latine. Van Mander range parmi les élèves de Frans Floris un autre van den Broeck, anversois, portant le prénom de Krispijn, né en 1530, mort en Hollande, à 71 ans, cité dans « l'inventaire des meubles » du Palais Granvelle, et qui fut à la fois peintre, graveur et architecte.

Krispijn van den Broeck.

Nous savons encore qu'un Raphaël Paludanus d'Anvers sculpta, en 1586, le grand cartel d'armoiries d'Alexandre Farnèse au-dessus de la porte du château de la citadelle d'Anvers et reçut de ce chef en payement 95 livres. Guillaume Paludanus naquit à Anvers, en 1520, et fut reçu, en 1557, à la *Schilders Kamer* ou Confrérie de St-Luc. Guicciardini, l'ambassadeur de Florence, loue le talent de ce maître qui mourut à Anvers, le 11 mars de l'année 1579, ce qui résulte de son épitaphe qui nous a été conservée : Raphaël Paludanus.

Wie rust hier door de doodt subject,
T'is Paludanus, beeldsnijder gepresen
In't leven, ouwt L *jaeren perfect,*
Sterf den XI *meert, soo elck mag lesen.*
God wil door Christum sijn saligheijt wesen.
MDLXXIX.

Le souvenir de ces architectes méritants du XVIe siècle se trouve consigné dans le *Livre d'Architecture* de Vredeman, et il les signale « comme » maîtres vaillants et industrieux et bien experts architectes à l'honneur de » ce Pays-Bas. » Dans la bouche de De Vries, cet admirateur passionné du « très-renommé Vitruvius », cet éloge est non-seulement un brevet de talent pour ces artistes malheureux dont les œuvres ont été détruites — s'il en existe, elles sont actuellement confondues dans le grand *pandæmonium* des constructions anonymes accumulées par les siècles — mais encore, une présomption certaine de leurs tendances vers l'art gréco-romain et de la part qu'ils durent prendre à l'introduction aux Pays-Bas des types de la Renaissance italiennne dont De Vries se montra toute sa vie le zélé missionnaire. Promoteurs anonymes et subalternes de la Renaissance des Pays-Bas.

Nous avons tout à l'heure réservé Gilgo : ce Jehan Gilgo, Guilgot ou Gelge, « demourant à Brusselles, » fut l'auteur des plans de la Colonne de Culenbourg, de sinistre mémoire. Le dessin original repose aux Archives du Royaume. On y voit que ce monument, destiné à rappeler la triste dévastation de la demeure d'un patriote, était d'ordre dorique à bossages horizontaux, semblables à ceux qui furent prodigués par De Brosse à la façade du Luxembourg, à Paris. Elle fut exécutée, en 1569, par Jean Hanicq et Colonne de Culenbourg. à Bruxelles.

Delcredo, et détruite par ordre d'Olivier van den Tympel, gouverneur de Bruxelles, au nom des États.

Guilbertus van Schoonbeeck.

Citons en terminant cette nomenclature des artistes de la seconde moitié du XVI[e] siècle, qui propagèrent l'architecture aux Pays-Bays, Gillebert van Schoonbeck, qui consacra sa fortune à des constructions tellement vastes, à Anvers, qu'elles finirent par le ruiner. En 1568, alors que le recensement de cette ville portait à 105,000 le nombre de ses habitants, van Schoonbeek avait bâti toute une nouvelle cité sur l'emplacement qu'occupent aujourd'hui les entrepôts et les bassins. Ces constructions étaient toutes ornées de pilastres, entablements, frontons, fenêtres à chambranles « en crossettes » et autres détails empruntés à la Renaissance italienne.

Van Schoonbeek a bien mérité d'Anvers. C'est lui qui fonda les usines du Quartier des Brasseurs et inventa une machine pour leur fournir l'eau nécessaire. Un aqueduc, partant du canal d'Hérenthals, côtoie les fossés des remparts, passe sous le mur d'enceinte non loin de la Porte du Rhin et arrive à un immense réservoir d'où l'eau est reçue et dévasée par une roue à auges. Un système de robinets dessert toutes les brasseries.

Maison Hydraulique à Anvers.

La maison où se trouve la machine de van Schoonbeek se voit encore à Anvers et l'ingénieur-architecte, dont elle a conservé le portrait, pourrait y revenir sans voir la trace des années; car elle a maintenu tout son curieux ameublement du XVI[e] siècle, ses vieux siéges à clous brillants, ses tentures cuir doré et son lustre de laiton poli.

Decorations architecturales à l'occasion d'Entrées triomphales, *Inhuldingen.*

Gardons-nous d'oublier certaines œuvres anonymes d'architecture décorative, qui furent élevées à la fin du XVI[e] siècle pour des entrées inaugurales (*inhuldingen*) et qui nous ont été conservées par la gravure.

En 1577, Don Juan, le vainqueur de Lépante, s'était emparé par surprise de la citadelle de Namur. A cette nouvelle, Guillaume de Nassau accourut en toute hâte à Bruxelles et somma Don Juan de remettre ses pouvoirs au Conseil d'État.

Le prince d'Orange fut reçu avec enthousiasme par le peuple; mais la noblesse catholique, pour contrecarrer ses desseins, appela au Gouvernement des Pays-Bas l'archiduc Mathias.

Le Taciturne lui rendit hommage, mais il se fit adjoindre au jeune prince

autrichien en qualité de « Ruwart, » conservant l'autorité de fait et en laissant les dehors à Mathias.

A la suite de cet arrangement, le 18 janvier de l'année suivante, Guillaume de Nassau et Mathias firent côte à côte une entrée triomphale dans la ville de Bruxelles. Jean-Baptiste Houwaert, le poëte flamand, en donna au public une pédante et prolixe relation, enrichie de gravures, que nous allons étudier au point de vue décoratif.

Entrée du prince d'Orange et de l'archiduc Mathias à Bruxelles.
Relation de Houwaert, 18 janvier 1578.

L'entrée de l'archiduc Mathias et du prince d'Orange a été imprimée sous ce titre : *Sommare beschrijvinghe van de triumphelijcke incomst van den doorluchtighen ende hooghghebore aerts-hertoge Matthias, binnen die princelijke stadt van Bruessele, in t'iaer ons heeren* MDLXXVIII, *den* XVIII *dach Januari. Mitdsgaders die tonneelen, poincten, figueren ende spectaculen, die in de voorseijde incompste* (*ter eere van sijne doorluchtigheijt*) *zijn verthoont gheweest, met meer ander saken, die doen ter tijd gheschiet zijn. Gheinventeert ende ghecomponiert deur Jan Baptiste Houwaert, consiellier ende meester van der Rekeninghen ons Heeren des Coninckx in Brabant.* T'Antwerpen ghedruct by Christoffel Plantijn, drucker der C° Ma^{teyt}, in 't iaer MDLXXIX.

Tonneelen, Poincten, Figuren, Spectaculen.

L'auteur qui s'est donné une peine énorme pour accommoder sa préface en acrostiche date son épître dédicatoire du 1er mai 1578.

Les gravures de l'école d'Anvers, qui ornent ce recueil, sont très-curieuses et se rapprochent absolument de la manière de P. Coecke ; on y remarque même quelque chose de la façon d'entendre l'épaisseur des tailles et la largeur des coupes qu'il savait rendre avec autant d'esprit que de solidité. Les cartouches (*rabatrollen*) ont, par la fermeté des ornements arabesques, un certain air de parenté avec les passe-partout des *Emblemata* d'André Alciati et les entourages des « Devises d'Armes et d'Amour » de Paul Jove.

Rabatrollen.

Nous ne savons à quel maître attribuer et ces décorations et ces cartouches où le goût italien s'affiche incontestablement. Il y a une démarcation foncière de style entre les *Pegmata* du livre de Houwaert et ceux élevés lors de l'entrée solennelle du duc d'Anjou, à Anvers, le 18 février 1582. Peut-être sont-elles l'œuvre de Houwaert lui-même, s'il faut prendre à la lettre les mots *gheinventeert ende ghecomponiert* appliqués aux *Tonneelen*,

poincten, figueren ende spectaculen; c'était chose si commune au XVI[e] siècle que d'être à la fois peintre, architecte et poëte. Doit-on attribuer à la collaboration d'un architecte, la charmante villa italienne au Donckermolen, bâtie en 1560, à laquelle il avait donné le nom de Petite Venise. Si Houwaert eut recours au talent spécial d'un architecte pour élever son casin, il est constant qu'il en fut lui-même l'importateur et l'ordonnateur. Nous manquons absolument de renseignements à cet égard, mais nous avons publié *in extenso* le titre du livre pour qu'on fasse attention au *gheinventeert ende ghecomponiert,* qui paraît s'appliquer à l'ensemble des décorations et non aux seuls vers flamands dont ils sont enrichis.

Neese Tabernakels.

Chaque *Neese oft Tabernakel,* dont les tympans des frontons enfermaient toujours des *Rabatrollen* enrichis de quatrains, était occupée par une ou plusieurs figures allégoriques tirées de la mythologie ou personnifiant des idées abstraites.

Dans ces *Tabernakels* les pièces d'une armure complète étaient successivement soutenues par la Prudence qui portait le casque; la Foi, la cuirasse; la Diligence, le gorgerin ou hausse-col; la Magnanimité, les brassarts, tassettes et cubitières; la Constance, les cuissarts, genouillères, grèves et solerets; finalement la Vertu qui tenait les éperons à mollettes rayonnantes.

Tonneelen naer d'leven ghecontrefeijt.

Dans d'autres de ces *Tonneelen,* on voyait Junon, Cybèle, Hébé ou « dame de ieunesse » enlacée à la Volupté, Bellone, *Fama* ou Renommée, et *Palmaris* ou Victoire. Plus loin les trois Vertus théologales; les quatre Vertus cardinales; la Clémence, la Libéralité, la Concorde, la Persévérance, la Providence enfin, se montraient personnifiées par des jeunes femmes au costume romain affectant une propension marquée pour les nudités de gorge. Heureusement que, par exception, ces *Tonneelen* étaient *naer d'leven ghecontrefeijt* et non « remonstrãce de personnaiges vifz » comme aux Joyeuses Entrées de Charles-Quint et de Philippe II à Anvers.

Le livre est précédé d'une superbe planche donnant les portraits en médaillons des deux héros du jour, Matthias et le Taciturne, entourés d'allégories du style de Floris ou de De Vries. Dans l'exemplaire que nous avons sous les yeux, cette planche est légèrement coloriée avec un goût exquis par un enlumineur (*cleerscryver*) du temps.

Dans le recueil de Houwaert, nous remarquons spécialement, comme style : la Porte triomphale (pl. 17) soutenue par deux Termes, mâle et femelle, sous une ordonnance archaïque, rappelant plutôt le commencement du XVI[e] siècle que l'époque où elle fut faite. Nous laisserons la description à Houwaert lui-même pour plus de couleur locale : Porte triomphale de la *Langhe Ridderstraat.*

« Onder vele andere vercierde straeten, soo was die langhe Ridderstraete
» seer triumphantljick verciert; beijde de sijde waren met pilasters afghe-
» staket die met diversche coleuren van lakenen ende flouweelen behan-
» ghen waren, daer die wapene van de seventhien landen, die wapen van sijn
» doorluchticheijt, de wapen van d'excellentie des prinsen van Orangnien
» op hinghen, constich met gout en silver verciert, omringht in inkelen van
» groenen eedvelde bladeren, die de Romeijnen *festones* noemen. Festones.

» Als doen zijn doorluchticheijt, met sijnen triumphanten straet, na-
» kende was het innecome van de korte Ridderstraete, soo wertoonde haer
» daer een antijke poorte met haer pilaeren, basementen, capetielen, archi-
» traven, cornissen ende friesen met hare croonemente, daer in middel de
» wapen van de coninclijke majesteijt ghestelt was : op de rechte sijde hinck
» de wapen van sijne doorluchticheijd, ende op de slincke sijde de wapen
» vā d'excellentie des prinsen van Orangnien, al constich verciert met gout
» en silver, omringt met groen festoenen, behangen met ioijen, daer onder
» tusschen frutagien, bloemkens ende goude looveren ghemenghet ende
» gevlochten waren, soo men aen die figure voor oogen (naer d'leven ghe-
» conterfeijt sijnde) naerder aenschouwen mach. »

Une des allégories les plus remarquables s'élevait sur la Grand'Place : on y voyait Marcus Curtius, Scipion et Annibal; signalons également l'entourage architectural et la disposition d'un groupe composé de cinq nymphes personnifiant la Gloire, la Majesté, la Générosité, la Magnificence et la Modestie.

Les hauts faits de l'histoire fabuleuse avaient seuls à cette époque le privilége de séduire nos ancêtres. Il faut aller jusqu'à Rubens pour voir une bataille moderne figurer sur un Arc de triomphe en compagnie toutefois, disons-le vite, d'une série de compositions et d'emblèmes accessoires où la mythologie et l'histoire grecque et romaine se mêlent singulièrement aux événements contemporains. Prédilection des Flamands pour les scènes mythologiques.

Nous avons dit qu'Houwaert avait orné de quatrains chacun des *Rabatrollen* placés au fronton des *pegmata* « in een constich compertement. » Nous citons plus bas l'un de ces quatrains, qui nous dispensera de parler de l'acrostiche laborieusement ajusté; des dialogues rimés de l'introduction; du mirifique colloque entre Annius et Leucius, digne de la palme d'un *Landjuweel*, et du fameux « tafel spel van de vonnis van Minos op het geschil of » questie tusschen de grooten Alexander, Annibal van Cartago ende Scipion » den Romyn » sentence rapportée allégoriquement au prince d'Orange et à l'archiduc Mathias.

Un quatrain des *Rabatrollen*.

Voici un spécimen des quatrains lapidaires de notre poëte flamand du XVIe siècle, inscrits sur les *Rabatrollen* :

LIBERALITAS, *vrouwe groot van virtuijte*
Die der miltheijt altijt is ghewoene
Schenckt sijn hoogheijt cornucopiæ met fruijte
Om in weel den sijn vrinden te voene.

Le livre de Houwaert prouve surabondamment que le patricien bruxellois allié à l'antique lignagne des Sweerts « conseillier ende meester van de » Rekeninghen », courtisan avisé, songeait avant tout à se créer des titres pour figurer parmi ces *vrinden*.

Notons qu'après avoir rimé pour le Taciturne, la muse volage de Houwaert publia (1594) en « caractères de civilité » un poëme à l'occasion de l'Entrée inaugurale du prince Ernest à Bruxelles : *Hauwaerts Moralisatie op de coemst van den hooghgheboren vorst Ernest*. Ce petit in-4° de 12 ff., rare à plus d'un titre, fut imprimé chez Jan Mommaert. Le châtelain de *Kleijn Venetie* auquel sa devise : HOUT MIDDEL MAET, avait appris à mettre en pratique le vieil adage latin : *medio tutissimus ibis*, mourut en 1599.

Importance de l'etude de ces décorations temporaires.

L'analyse raisonnée et l'étude artistique de chacune de ces décorations temporaires, si nombreuses dans la seconde moitié du XVIe siècle, sont destinées à jeter un jour éclatant sur les aspirations les plus intimes des novateurs, les tendances momentanées, et les fluctuations de la mode vers lesquelles étaient fatalement entraînés nos artistes.

Nous y avons vu poindre les premiers rayons de la Renaissance; intro-

duire les *compertimenta* et les arabesques du style *plateresco;* s'épanouir le style flamand. Nous y verrons bientôt naître la réaction classique; s'affirmer le style Loyola et, dans le premier tiers du XVIIIe siècle, apparaître enfin les fantaisies invraisemblables des motifs rocailles.

C'est dans ces œuvres destinées à vivre un seul jour, enfantées par l'art qui vise surtout à traverser les âges, que nous avons pu surprendre, au débotté, les propensions les plus cachées qui bouillonnaient au fond du cerveau des artistes et présager l'avénement des influences diverses qui se sont plus tard produites dans le style de l'architecture adoptée aux Pays-Bas. Procès-verbaux indiscutables du goût dominant, ces décors constituent pour la postérité le reflet véridique des tendances intellectuelles du XVIe et du XVIIe siècle.

Liberté relative des architectes dans les décorations des fêtes publiques.

Toute œuvre bâtie d'architecture, de quelque importance, subit forcément une filière de visa, de corrections, d'approbations plus ou moins compétentes qui font que, dans bien des cas, elle n'est plus que l'expression affaiblie de la pensée originale de l'architecte. Au contraire, toute liberté est laissée à ce dernier, dans cette espèce de décorations architecturales éphémères; qu'importe, après tout, que certaines ordonnances, certains motifs, certaines interprétations ne soient pas entièrement du goût de ceux qui commandent. Dans ces œuvres d'art improvisées, haut le pied, ce que l'on demande avant tout à l'artiste, c'est qu'il y ait une ordonnance quelconque produisant de l'effet sur la masse populaire et par-dessus toute chose, qu'il ait fini à peu près à temps.

Importance de cette liberté pour le progrès dans l'art.

Dans ces circonstances, les architectes peuvent donc profiter de cette liberté grande à laquelle ils ne sont pas accoutumés pour afficher sans ambages, au grand jour, leur secrètes inclinations et traduire matériellement leur génie particulier. Dans l'état normal de la hiérarchie, l'artiste est contraint de suivre les sentiers battus s'il ne veut s'exposer à de sérieux mécomptes. Être original, tenter une nouvelle voie devient presque impossible avec les rouages bureaucratiques modernes. Il faut de toute nécessité que les idées rénovatrices soient partagées, au moins à l'état latent, par les Mécènes dispensateurs des commandes, pour voir tolérer leur allure insolite.

L'opinion préconçue des gens, à laquelle elle est soumise, pèse toujours d'un grand poids dans l'économie esthétique d'une œuvre architecturale quelconque. On a vu que depuis qu'il a délaissé la tâche collective des maîtres

du style ogival, l'artiste vise avant tout au succès personnel, à la vogue qui doit lui apporter les honneurs et la fortune. Que de fois, depuis la Renaissance, les architectes n'ont-ils pas adopté les données d'un style pour flatter tacitement les autorités appelées à se prononcer sur l'adoption des projets présentés pour les grands travaux d'architecture.

Planches historiques de François Hoogenbergh de Malines.

François Hoogenbergh de Malines, qui florissait vers 1560, a gravé une foule d'eaux-fortes très-intéressantes pour l'histoire des Pays-Bas au XVIe siècle. Elles forment un énorme volume in-folio oblong. Parmi ces planches, nous remarquons la 295e représentant l'Entrée de l'archiduc Ernest à Bruxelles, le 30 janvier 1594. Nous parlerons plus loin des dessins qu'Otho Væniius fit pour l'inauguration à Anvers du gendre putatif de Philippe II, surpris par une mort prématurée. Constatons d'après cette planche d'Hogenberg que l'on avait élevé, sur la Grand'Place, faisant face à l'hôtel de ville, deux Arcs de triomphe, chargés prodigalement d'appareils luminaires, détail typique sur lequel nous nous sommes déjà appesanti.

Entrée de l'archiduc Ernest à Bruxelles, 30 janvier 1594.

La voie triomphale que suivit l'archiduc était bordée d'édicules abritant les statues de personnages historiques. Nous y distinguons Maximilien et Marie de Bourgogne, les empereurs Frédéric, Rodolphe, Charles et Ferdinand.

Entrée de l'archiduc Albert à Bruxelles, 11 février 1596.

La planche 314e nous donne une vue d'ensemble de l'Entrée de l'archiduc Albert à Bruxelles, le 11 février 1596. Le prince autrichien s'y montre encore paré des insignes cardinalices.

La scène se passe de nouveau sur la Grand'Place. On y trouve le menu ordinaire de ces sortes de solennités inaugurales; les théâtres à personnages vivants, les jolies Bruxelloises mythologiquement déshabillées en nymphes ou sirènes; la galère *Victoire*, de cinquante pieds de haut, ornée d'inscriptions, bannières, cartels allégoriques, jadis offerte à la ville de Bruxelles après avoir servi aux funérailles de Charles-Quint. Ajoutons à cela les *poincten, huijskens,* les monstres terrestres et marins, enfin, la « lignée gigantesque » à la marche titubante imprimant à leurs atours un *meneo* comique, etc., etc.

Signalons spécialement, comme type architectural, un Arc de triomphe à fronton circulaire, et regrettons sincèrement que ces planches de Hoogenberg soient dessinées à une trop petite échelle pour que nous puissions entreprendre une étude détaillée.

Au fond les spirituelles vignettes de la pointe facile de l'aquafortiste malinois ont rempli leur but en nous fournissant pour ces années de cataclysme des témoignages irrécusables de la puissante vitalité des instincts artistiques de nos pères qui s'étaient raccrochés à cette dernière planche de salut.

Prêt à mourir, faute de moyens de se produire, le feu sacré de l'art flamand se voyait miraculeusement entretenu par l'engouement séculaire des habitants de nos provinces à lutter d'ingéniosité et de splendeur dans les sorties de l'antique *Ommeganck*.

Le style italo-hispanique des vitraux de la collégiale de Ste-Gudule à Bruxelles, nous donne une juste idée des types de l'architecture pendant la première moitié du XVIe siècle. Les célèbres verrières de l'église St-Jean, à Gouda (dessinées au XVIIe siècle par J.-C. Boëtius et gravés par P. Tanje), nous montrent le caractère typique des compartiments de l'architecture italo-flamande de la seconde moitié. Les cartons coloriés, exécutés avec un grand soin, sont encore conservés de nos jours dans la sacristie.

Architecture décorative des vitraux.

Dans la pénurie extrême de documents artistiques de cette période, nous sommes véritablement heureux de rencontrer quelques œuvres où l'on peut suivre encore les phases diverses de l'influence que l'Italie exerçait sur nos artistes.

Ces vitraux appartiennent à deux périodes distinctes du style italo-flamand; à la première appartiennent ceux qui furent peints par Dirck Crabbeth en 1559, Lambert van Oort en 1560 et Wouter Crabbeth en 1561. Le vitrail représentant la Reine de Saba et Salomon sous un riche portique d'architecture est des plus remarquables. La duchesse de Parme, mère de Farnèse, fit don du vitrail du prophète Élie; largesse politique qui prouve qu'en ce temps l'Espagne était loin de désespérer de pacifier les provinces du Nord.

Vitraux de Gouda : Dirck et Wouter Crabbeth, Lambert van Oort, 1559-1561.

A la seconde période, où l'on remarque une décadence manifeste, se rapportent les trois sujets profanes peints par Joachim Uytewaal en 1596, et qui sont : l'Expédition de Damiette, la Pucelle de Dordrecht et la Liberté de conscience, composition allégorique assez médiocre, empreinte de toute la passion politico-religieuse de ce malheureux temps.

Joachim Uytewaal, 1596.

L'ordre chronologique de ce travail nous force à traverser une des plus navrantes périodes de notre histoire. En effet, si durant la lutte glorieuse

Ravages des Iconoclastes.

avec l'Espagne, nos soldats furent admirables de courage et d'élan patriotique sur les champs de bataille où ils culbutèrent les vieilles bandes castillanes, ils se montrèrent abjects vandales et ignobles soudards après la victoire.

Nous ne pouvons, sans que le rouge nous monte au front, songer aux sauvages dévastations des troupes de Marnix, de Martin van Rossum et du Sanglier des Ardennes. Nous n'oserions raconter les exploits de rage sacrilége des mousquetaires bruxellois, du capitaine Michiels et des carabins, de Marguette, officier au service du prince d'Orange. L'histoire de l'art flamand vit arracher les plus nobles pages de son histoire, détruire à jamais les plus beaux fleurons de sa couronne dans les orgies iconoclastes des régiments d'Olivier van den Tympel et des colonels sous ses ordres, Melissant, Bloyer, Diertens et Blomberg.

Dans l'espace de quatre à cinq jours, plus de quatre cents églises, la plupart véritables musées d'œuvres d'art, furent pillées et dévastées dans les seules provinces de Brabant et des Flandres. Les artistes eurent de leur vivant la douleur de voir détruire leurs plus belles œuvres, presque sous leurs yeux et par leurs concitoyens. Un peintre anversois, Lodewijk van Hoort, défendit son tableau l'épée à la main, dans la cathédrale d'Anvers, contre une bande en délire. Navrée d'horreur, Marguerite de Parme partit pour l'Italie en 1568, regrettée des Belges.

Les questions d'art devant essentiellement rester en dehors des passions politiques, nous nous contenterons avec tous les amis des jouissances intellectuelles de déplorer du fond du cœur les excès des *Gueux* et les pillages des Réformés dans toute l'étendue des Pays-Bas, excepté la province de Liége, au même titre que la sauvagerie inhumaine des représailles de la « furie espagnole » qui mit Anvers à feu et à sang dans la nuit du 4 novembre 1576, causant à notre métropole commerciale une perte de plus de cinquante millions de notre monnaie.

Responsabilité des chefs dans ces catastrophes artistiques.

Deux hommes, Marnix de Ste-Aldegonde et Guillaume le Taciturne, ont été particulièrement rendus responsables de ces actes de vandalisme. Les violentes mesures répressives de l'Espagne les provoquèrent sans doute; mais si rien ne prouve qu'ils soient dus aux intrigues et à la complicité du prince d'Orange ou de son lieutenant, il reste acquis à l'histoire que ceux-ci n'usè-

rent point de leur autorité pour opposer un frein quelconque aux déchaînements de leurs partisans.

C'était à tout prendre de la mauvaise politique ; les représailles huguenotes perdirent la cause nationale dans les provinces méridionales et firent recevoir Farnèse et les Archiducs comme des libérateurs.

Les quarante années qui nous séparent du règne réparateur d'Albert et d'Isabelle et du siècle de Rubens furent à peu près perdues pour les beaux-arts et en particulier pour l'architecture. Pendant tout ce temps de guerre civile, nos monuments demeurèrent mutilés et profanés; il fallut un édit des Archiducs pour secouer la torpeur et le découragement qui avaient envahi les populations et relever ce que les torches et les pertuisanes des reiters et des lansquenets calvinistes avaient incendié et tailladé.

Période néfaste de quarante années. Abandon et décadence de l'art architectural.

Pendant près d'un demi-siècle où la guerre civile sévit dans nos malheureuses provinces, l'art architectural dut se borner aux constructions décoratives éphémères provoquées par les revirements politiques. A peine pourrions-nous citer quelques meubles d'église et les vitraux de Gouda, aux riches encadrements d'architecture, et encore, l'on y vit la caricature politique envahir le champ réservé au grand art.

En fait d'œuvres bâties, cette époque tristement néfaste ne vit s'élever que quelques tombeaux.

Le 16 août 1585, le prince de Parme, malgré les brûlots de Timmermans et de l'ingénieur italien Giambelli, qui foudroyèrent le premier pont qu'il avait réussi à jeter de Calloo à Oordam, força Anvers, dernier boulevard des patriotes, à capituler. En rendant son épée à Farnèse, Marnix de Ste-Aldegonde décida du sort de nos provinces arrachées pour toujours à la Hollande émancipée et retombant sous la domination espagnole.

Conséquences artistiques de la capitulation d'Anvers.

Deux ans après ce mémorable événement, le prince de Parme posa un acte dont les conséquences devaient bientôt détrôner le style des Floris et des Vredeman et changer le type de l'architecture aux Pays-Bas en procurant aux Jésuites, par l'entremise du président du conseil d'État, Guillaume Paemels, le vieil hôtel de Grobbendonck, pour y établir un collége et une résidence. Peu de temps après, Philippe II ordonna au prince Alexandre de faire en sorte qu'ils fussent établis dans les principales villes. Bientôt, Anvers, Bruxelles,

Le prince de Parme appelle les jésuites aux Pays-Bas. Avénement d'un nouveau type architectural.

Louvain, Gand, Bruges, Maestricht, Courtrai, Ypres, reçurent des colonies de ces bâtisseurs d'église, qui peuplèrent nos contrées de temples et de colléges, pastiches somptueux de l'art italien malheureusement en décadence que le génie de Rubens réussit pourtant à galvaniser.

Carlo Maderno et Borromini furent les grands prêtres du style nouveau, ils comptèrent comme émules quelques artistes jésuites d'un incontestable talent comme les PP. François Derand, Aguilon, Hesius et les FF. André Pozzo et Martel-Ange.

Importance des constructions Loyolites.

Pour donner une idée de l'importance de ces constructions et du développement qu'elles durent donner au talent de nos artistes en leur créant des milliers d'occasions de se produire, il nous suffira de rappeler que, pendant le premier siècle de leur existence aux Pays-Bas — d'après les relevés faits à l'occasion du jubilé centenaire de leur établissement — les disciples de Loyola avaient dépensé plus de six millions de florins du Rhin en travaux d'architecture, de peinture et de sculpture.

Les Jésuites ont droit d'occuper une place d'honneur au rang des Mécènes magnifiques qui contribuèrent à relever et à développer le génie et la renommée de notre glorieuse école flamande. Il est impossible de prononcer le nom de Rubens sans que l'image de nos grands jésuites flamands du XVIIe siècle, érudits, lettrés, artistes, vienne réveiller nos souvenirs et réclamer une part d'honneur de ses travaux.

Farnèse et Othon van Veen.

La fin du XVIe siècle mérite d'être sérieusement étudiée, à cause d'un prince et d'un artiste : Farnèse, que nous avons déjà nommé, et le maître de Rubens, Othon van Veen, plus connu sous le nom d'Otho Vænius, son peintre et architecte en titre. Revêtu du grade important d' « Ingénieur en chef » de ses armées, il devint plus tard l'ordonnateur des fêtes publiques qui saluèrent, à Anvers, les *Blijden inkomsten* de l'archiduc Ernest, en 1595; d'Albert et d'Isabelle, en 1599.

Alexandre Farnèse était fils de cette Marguerite de Parme, fille naturelle de Charles-Quint, Gouvernante des Pays-Bas, qui vit naître la révolution et apostilla la fameuse requête connue dans l'histoire sous le nom de « Compromis des Nobles. »

Ce grand capitaine était passionné pour les beaux-arts, les lettres et les

sciences. En 1585, il alla visiter, à Anvers, l'atelier de Martin de Vos, l'élève de Frans Floris, l'ami du Tintoret et le maître de Coeberger. Quelque temps après, il s'attacha Othon van Veen. Le futur initiateur de Rubens aux arcanes de la peinture était un de ces artistes dont les aptitudes extraordinaires surprennent et confondent en ce temps de médiocrités spécialistes et de division infinitésimale du travail artistique.

Les arts, les sciences, l'archéologie, les belles-lettres lui étaient également familiers; il eût été le premier artiste du siècle, si le siècle n'avait pas enfanté Rubens, dont il eut la gloire de cultiver et de développer le génie.

Othon van Veen. 1558-1629.

Né à Leijden en 1558, Othon van Veen descendait de Jean van Veen, fils naturel de Jean III, duc de Brabant (1312-35), et d'Isabau van Veene dite Ermengarde de Vilvorde.

Signor Octavianus Vænius, comme le qualifie le *Lijkboek* de l'église S[t]-Jacques, à Anvers, portait : « de Brabant, à la barre d'argent, chargée de trois annelets de gueules ». Le blason des van Veen figure parmi ceux des lignages issus de la main gauche des anciens ducs de Brabant, sur le tableau officiel in-f° gravé par Henry Lutgers intitulé : « Représentatiō de l'āciēne et Souveraine Duché de Brabant » etc. « soubs le Regime des Ser[es] Albert et Elisabeth, Archiducqz d'Austrice, à leur hōneur dressé » (1600).

Sa descendance authentique de Jean III, duc de Brabant.

Butkens dans ses « Trophées de Brabant » prétend que la ligne masculine du fils de Jean III et d'Isabeau van Veene s'éteignit en 1460; mais le Supplément du Dictionnaire de Hoogstraten — *Geslacht van Veen* — affirme positivement qu'une branche de cette famille alla s'établir à Alkmaar. En 1666, la veuve de messire Ernest van Veen fils du peintre, ayant, à l'occasion des funérailles de son mari, fait placer sur la porte de sa demeure les armes pleines de Brabant avec la brisure indiquée ci-dessus, le Roi d'armes de Charles II somma les van Veen de faire preuve de ce droit. La généalogie fut vérifiée contradictoirement en 1668 devant le Conseil de Brabant. Cette investigation légale aboutit à l'avantage des van Veen et leur descendance naturelle de Jean III fut officiellement reconnue par arrêt du 17 novembre de la même année.

Le père d'Otto Vænius, Corneille, « J. U. doctor » chevalier, seigneur de Hooge Veen, Desplasse, Vuersse, Drakesteijn, avait été bourgmestre

d'Amsterdam, et il se rattachait par sa mère, Gertrude Neckin, aux premières familles de cette ville. Vænius fit ses humanités et étudia quelque temps à Leijden, sous un peintre médiocre mais intrigant et assez en renom, Isaak Claes dit Niklaas ou Nicolaï.

Corneille van Veen, forcé de se déclarer contre Philippe II, voit confisquer ses biens en Hollande.

En 1572, Corneille van Veen fut sommé de se déclarer contre Philippe II. Son refus ayant entraîné la confiscation de tous ses biens, il se rendit à Liége avec sa famille et y fut accueilli avec faveur par le prince-évêque Gérard de Groesbeeck. Othon van Veen vécut près d'une année à la cour épiscopale et s'y lia d'amitié avec Dominique Lampsonius. En 1575, à dix-sept ans, il partit pour Rome, recommandé au cardinal Madruccio, véritable Mécène des artistes dont, au dire de Foppens, il habita le palais.

Otto Vænius voyage en Italie. 1575

A Rome, le jeune van Veen étudia la peinture sous Fréderico Zucchero, s'éprit d'amour pour les monuments antiques et resta cinq ans au delà des monts. Recherché à la fois par l'empereur d'Allemagne Rodolphe II et l'archevêque-électeur de Cologne Ernest de Bavière, il préféra offrir ses services au prince de Parme qui le nomma, comme nous l'avons dit, ingénieur en chef de ses armées.

Devient ingénieur militaire au service du prince de Parme.

Vænius débuta comme architecte en élevant des bastions, des demi-lunes et des contre-escarpes. La mort de Farnèse, frappé au cœur par l'ingratitude de Philippe II, qui le haïssait à cause de l'éclat même des services qu'il avait rendus à la monarchie espagnole, lui rendit sa liberté. Il en profita pour se retirer à Anvers et s'y livrer tout entier au culte des beaux-arts.

Dessine les arcs de triomphe de l'Entrée de l'archiduc Ernest à Anvers. 1594.

A l'arrivée de l'archiduc Ernest d'Autriche, auquel Philippe II destinait la main de sa fille Isabelle, le magistrat d'Anvers le chargea de dessiner les divers décors et arcs de triomphe que l'on voulait élever pour la réception de ce prince, le 18 juillet 1594. Cette année même Vænius fut reçu franc-maître dans la *St-Lucas gilde*, sous le décanat de Pauwels van der Borcht et d'Hans de Waele.

L'ancien ingénieur de Farnèse entreprit volontiers ce travail : l'architecture lui était familière depuis ses études à Rome, et il saisit avec empressement l'occasion qui s'offrait à lui de réagir contre le goût de ses contemporains, déjà tourné plus ou moins vers les licencieuses erreurs et les types tourmentés de la période « flamboyante » de la Renaissance romaine.

Nous possédons un volume in-folio sorti des presses plantiniennes de Jean Moretus, où sont gravés, par Pierre van der Borcht, les dessins de ces décorations ainsi que de celles qu'il eut occasion de recommencer sept ans plus tard, à la Joyeuse entrée de l'archiduc Albert, frère d'Ernest, et de l'infante Isabelle, comme princes souverains des Pays-Bas.

Il est curieux d'observer combien un si petit nombre d'années avait suffi pour asseoir les convictions architecturales de Vænius et pour le porter vers une réaction esthétique s'inspirant franchement de Vitruve et des monuments de l'antiquité.

Caractère timide des premiers motifs architecturaux de van Veen.

Dans le recueil des arcs de triomphe élevés à l'occasion de l'intronisation de l'archiduc Ernest, Vænius n'ose pas encore s'affranchir de la tradition des compartiments. Ces motifs de prédilection de nos architectes flamands disparaissent tout à fait pour faire place à quelques sévères cartouches, — sobres de volutes et de déchiquetures, d'un galbe rappelant les motifs italiens de la Renaissance primordiale — dans les arcs de triomphe élevés cinq ans plus tard, à l'occasion de la Joyeuse entrée d'Albert et d'Isabelle.

Déjà, dans ces compositions, Vænius semble viser au type de l'architecture colossale, dont la colonnade de Perrault sera plus tard le parangon. Plus pur, mais aussi plus froid que Vredeman De Vries, il manie les ordres avec plus de facilité que Pierre d'Alost, et sait mieux varier ses effets. Il emploie les temples monoptères, les coupoles, imagine un « théâtre versatile » — la décoration extérieure est formée de trois ordres toscan, ionique et corinthien superposés, à l'entrée de l'archiduc Ernest, et seulement d'ordres ioniques à celle d'Albert et Isabelle — tout en ne dédaignant pas la ressource des tableaux vivants qu'il sait habilement combiner avec les nouveaux motifs qu'il met en œuvre.

Pierre Coecke avait, d'après le texte même du livre de l'Entrée de Philippe II que nous connaissons, employé cent trente-sept personnages vivants, des deux sexes, dans ses arcs de triomphe et ses mystères (*Personis in pegmatibus*, CXXXVII). Otto Vænius exploite sur une grande échelle cette ressource pittoresque des réjouissances publiques qui rendit encore de si grands services à Vredeman De Vries dans ses décors de la réception du duc d'Alençon à Anvers.

Vogue persistante des tableaux vivants.

S'il faut s'en rapporter aux planches qui retracent ces tableaux vivants, Vænius ne regardait pas à introduire dans ses groupes allégoriques ces femmes à peu près nues qu'Albert Dürer avouait regarder avec complaisance. Dans ces circonstances solennelles, les mœurs simples du temps ne s'offensaient pas, paraît-il, de ces poses plastiques. Jean de Troyes, secrétaire du roi Louis XI, de sombre et bigote mémoire, nous rapporte qu'à l'entrée de ce monarque à Paris, en 1461, « il fut reçu par trois belles » filles faisant personnages de Syrènes, toutes nues et disant de petits » motets et bergerettes. »

Nous avons vu au chapitre troisième qu'à « l'Incoronation » solennelle de Léon X, devant le palais Chigi, une belle transtéverine, galamment déshabillée en nymphe, quitta sa niche pour venir réciter des strophes « catuliennes » au grave vicaire du Christ. Antonio di San Marino, le plus célèbre orfévre de Rome, crut ne pouvoir mieux l'honorer qu'en élevant, devant sa *bottega*, une statue de Vénus enrichie d'une inscription dont l'orthodoxie eût reçu, sous Auguste, l'approbation du *Flamen Dialis*.

Au reste, ces légèretés de costume sont bien plus accentuées chez le vieux Pierre d'Alost, qui empruntait ses *poincten*, ou mystères, aux mythologiques divinités de la fable, que chez Vænius qui aimait à personnifier des abstractions, raffinait délicatement sur les emblèmes et les symboles, et se tracassa toute la vie le cerveau par la recherche de ces subtilités originaires d'Italie, où elles avaient pris une assez grande faveur pour se substituer même aux armoiries patrimoniales.

Publication des arcs de triomphe de l'Entrée de l'archiduc Ernest gravés par van der Borght. Plantin. 1595.

Le frontispice du livre des arcs de triomphe de l'entrée de l'archiduc Ernest (1594) est tout à fait italien, et semble inspiré des conceptions d'Énée Vico. Ce type s'accentue encore davantage aux trophées érigés à la Monnaie. Au centre de cet entourage, on lit : « Descriptio publicae gratulationis spectacu- » lorum et ludorum in adventu sereniss. principis Ernesti archiducis Austriæ, » ducis Burgundiae, comitis Habsp. Aurei velleris equitis Belgicis provinciis » a regia Ma[te] cathol. praefecti an. MDXCIIII, Kal. julias, aliisque diebus. » Antverpiae editorum omnia a Joanne Bochio, S. P. Q. A. a secretis con- » scripta. Antverpiae ex officina Plantiniana MDXCV. »

Il y a, dans les différentes compositions décoratives de ce livre, une lutte

flagrante entre les traditions de Coecke et Vredeman De Vries, et les tendances vers l'antiquité pure qui germait déjà dans le cerveau de Vænius.

Les caryatides du portique de la Monnaie, du théâtre sur le Grand-Marché, celles du tableau vivant du pont St-Jean, au carrefour, avec son inscription lapidaire d'une si pure saveur païenne :

ERNESTI SCALDI NEREIDES.

L'arc des Portugais (d'ordre ionique) devant le monastère des Carmélites, celui érigé par les Lucquois (d'ordre corinthien), rue Neuve, et finalement celui élevé aux frais de la colonie génoise, près de la rue Ste-Claire, se rattachent au genre flamand.

Bien au contraire, l'arc d'ordre dorique mutulaire du Marché au Lin est en pur style romain, de même que celui érigé au carrefour devant la porte des Espagnols, l'arc corinthien des Milanais, rue du Marquis, et celui des Florentins, près de la chapelle de St-Nicolas, où se voient superposés les ordres dorique et ionique.

Pastiches romains. Le *Theatrum versatile.*

Rangeons aussi, parmi les pastiches inspirés de l'antique, le « Theatrum versatile » *in Ponte Marino*, étalage de groupes vivants dont l'architecture, empruntée au théâtre de Marcellus, offrait, à ses trois étages, les ordres toscan, ionique et corinthien superposés. Cette introduction d'un théâtre versatile de bois, deux fois mis en usage par Otto Vænius, nous prouve la profonde étude qu'avait fait notre artiste des écrits des anciens.

Au chapitre XV de son XXXVIe livre, Pline raconte que Caïus Scribonius Curion, voulant donner des spectacles au peuple romain, à propos des funérailles de son père, mort en 701, et désespérant de surpasser en magnificence Marcus Scaurus, qui s'était servi d'un pareil prétexte pour faire parade de son luxe et de sa prodigalité insensés, voulut suppléer au danger d'une comparaison défavorable, par une combinaison ingénieuse qui rendit à jamais célèbres les spectacles qu'il se proposait d'offrir.

Curion fit donc construire deux spacieux théâtres de bois, assez rapprochés, tenus en équilibre sur un pivot et pourvus de roues glissant sur des rainures. *Cardinum singulorum versatili suspensa libramento.*

Le matin, on représentait des pièces sur chacun de ces théâtres; ils se trouvaient alors adossés, pour empêcher que l'un spectacle ne troublât l'autre, par la rédondance des voix des acteurs dans la *cavea*.

Par l'enlèvement de quelques parties mobiles, on faisait gironner les deux théâtres, et les quatre extrémités réunies formaient un cirque ou un amphithéâtre pour des combats de gladiateurs ou d'animaux féroces.

Dans ces théâtres versatiles, nous ne savons ce qui fut plus admirable : l'invention de Curion, ou la folle témérité du peuple romain qui accourut en foule en remplir les gradins le jour des jeux et spectacles funèbres.

Daniel Barbaro, dans son Commentaire de Vitruve, donne du théâtre de Curion une explication sommaire, qu'il dit devoir aux connaissances particulières de son ami Francesco Marcoleni.

On voit par là que les fantaisies architecturales des Romains préoccupaient vivement les esprits de nos artistes au XVI[e] et au XVII[e] siècle.

Otto Vænius, avec des moyens plus restreints, émerveilla le peuple d'Anvers par le spectacle de ses machines tournantes, chargées de personnages allégoriques.

Le comte de Caylus a publié une dissertation assez étendue sur le théâtre versatile de C. Scribonius Curion, dans le tome XXIII des *Mémoires de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres de France.*

Arcs de triomphe de l'Entrée d'Albert et d'Isabelle à Anvers, publiés chez Jean Moretus 1602.

Lors de l'Entrée des archiducs Albert et Isabelle, en 1599, Vænius révèle sa prédilection exclusive pour l'architecture de Vitruve. Le frontispice du livre est d'une sévérité de composition digne des traditions antiques. On n'y voit plus aucune trace du genre si goûté des *compertimenta,* et le titre est inscrit sur une table romaine qui n'a plus rien des *rabatrollen* ou *quirs* flamands. Ce titre porte : *Pompæ triumphalis spectaculorum in adventu et inauguratione Serenissimorum principum Alberti et Isabellæ, Austriæ Archiducum, Burgundiæ ac Brabanti Ducum, S. R. Imperii Marchionum, in ejusdem Principatus metropoli, Antverpia exhibitorum, graphica designatio a Joanne Bochio S. P. Q. Antuerpiensi a secretis scriptis illustrata. Antverpiæ, ex officina Plantiniana* CIↃ.IↃ.C.II.

Dans ce second recueil des compositions décoratives de Vænius, nous voyons positivement s'affirmer les tendances réactionnaires du maître

signalées plus haut. Franchement épris de l'antiquité, il vise à la simplicité et au grandiose avec une affectation qu'il ne prend pas la peine de déguiser, et substitue en particulier, partout où il le peut, les ordres réguliers aux pilastres en balustres et aux caryatides si chères à Floris et à Vredeman De Vries. Tout au plus, emploie-t-il encore çà et là des canéphores ou des atlantes ou télamons lorsqu'il couronne son ordonnance d'un attique en amortissement.

Van Veen affirme nettement dans ses compositions ses tendances neo-antiques.

Par exemple, il se sert judicieusement de ce motif pour le groupe « Hermathénée » qui surmonte le petit pavillon en baldaquin élevé près de la Bourse, « fornicem mole quidem exiguum, sed magnum argumento », dit Jean Boch, qui écrit quinze pages in-folio de commentaires sur cette allégorie ingénieuse, basée sur le témoignage d'un texte des Commentaires de César (*De bello gallico*), disant que les deux divinités vénérées par les anciens Belges et auxquelles, paraît-il, sacrifiaient plus particulièrement les Ménapiens, ancêtres des Anversois, était Mercure et Minerve.

Dans deux autres compositions, le maître de Rubens s'inspire pourtant des motifs que la décadence italienne avait déjà mis en honneur à cette époque (frontons enroulés et superposés, lourds cartouches et ressauts intempestifs des divers membres) : témoin l'ordonnance encadrant le « tableau vivant » de l'Agriculture, placé non loin de la porte de l'empereur et celui qui représente le Triomphe de Vénus, placé rue d'Arenberg, non loin de l'arc des Espagnols.

Comme exemple de monuments décoratifs particuliers au haut empire romain, signalons la Colonne de la Victoire, près de la Place de Meir, et les Trophées dont nous avons déjà parlé à propos de l'Entrée de l'archiduc Ernest. C'est un souvenir incontestable des groupes de dépouilles opimes de l'Aqua Claudia, placés sur la balustrade du Capitole, à Rome, par Michel Ange. Les modernes transtéverins les appellent encore *Trofei di Mario.*

Pastiches romains.

Colonne de la Victoire. Trophées.

Dans le grand portique triomphal élevé sur cette place, Vænius se servit d'une ordonnance double; l'antérieure est pourvue d'ailes avancées en forme de temples monoptères à coupoles et à lanternes. Ce fut Coecke qui montra la première fois, dans un décor, le motif inconnu aux Pays-Bas d'un DOME romain — les lanternes ogivales du transsept de Notre-Dame, à Anvers, et de

Dômes ou coupoles.

St-Jean, à Bois-le-Duc, n'en pouvaient donner qu'une idée mesquine, — pour couvrir la partie centrale de l'arc des Espagnols.

L'arcade triomphale élevée par Othon van Veen, aux frais des négociants milanais, est la plus caractéristique de ses ordonnances franchement italiennes. Le soubassement, à la romaine, décoré de chaque côté de deux colonnes corinthiennes engagées, encadrant des niches, est percé d'un grand arc dont les écoinsons portent des Renommées, distinguées par leurs attributs, la palme et la couronne. L'amortissement de l'attique, supportant une seconde disposition en retrait, encadrant un tableau allégorique, est cantonnée de thermes et de satyres enchevêtrés dans des enroulements ou cuirs rappelant un thème préféré et fréquent des *sgraffiti* italiens en grisaille. Ce motif, fort goûté, a été amplifié depuis par Coecke et Floris; on le retrouve au XVIIe siècle dans les œuvres de Toro, de Berain des Le Peaustre et de Nicolas Guérard.

Le « theatrum versatile » nous semble inférieur comme ordonnance à celui élevé pour l'Entrée de l'archiduc Ernest, et présente, par une étrange anomalie que nous pouvons mettre sans doute sur le compte d'une distraction du graveur ou dessinateur, trois ordres ioniques superposés.

Arc des Fugger au Quadrivium, près de la Bourse.

Signalons encore comme modèles de réaction classique, l'arc à quatre faces élevé à la « Fortune féminine », au Quadrivium, près de la Bourse; l'arc élevé aux dépens des marchands portugais, Marché aux Peaux, un des plus riches et des mieux ordonnés; celui offert par la célèbre et opulente famille des Fugger d'Augsbourg; le petit monument à double arcade sur le pont St-Jean, d'une simplicité gracieuse, bien rare à cette époque, et finalement l'arc triomphal placé à l'entrée de l'abbaye de St-Michel, qui semble plutôt appartenir à la manière de Lambert Lombard qu'à celle d'Otto Vænius. Cette dernière œuvre nous initie complétement au parti pris classique que cherchait à faire prévaloir en architecture le maître de Rubens, et dont sans doute il ne semble détourné çà et là dans son œuvre que par la collaboration obligée d'autres artistes.

Pastiches romains. Obélisques.

Un motif que Vænius affectionne, jusqu'à en abuser, c'est l'obélisque égyptien. Réminiscence du faste grandiose des anciens maîtres du monde. Ce motif qui fut sobrement employé par Pierre Coecke, Floris et De Vries,

abonde dans les compositions de l'ancien castramétateur du prince de Parme. On en trouve à la fois aux arcs des Portugais et des Milanais, au grand portique des Génois, au temple de la *Fortuna muliebris* et à l'arc séculaire.

Collaboration d'Otto Vænius aux peintures des arcs de triomphe.

Otto Vænius avait peint lui-même la plupart des tableaux qu'encadrent les motifs d'architecture de ses *schemata;* c'est Jean Boch, le secrétaire d'Anvers, qui nous l'apprend par ce passage : « tabula ejusdem Othonis Venij fami- » liaris nostri manu qui priorem etiam pinxit, in arte sua celeberrimi litterarum » quoque accedente ornamento, erat adrumbrata ..... »

Les tonnelets de résine.

Une ressource d'allégresse publique qui fait sourire aujourd'hui, c'est l'emploi décoratif de groupes de tonnelets de résine amorcés de baguettes de saule, accompagnement obligé des théâtres à personnages vivants et des arcs de triomphe. Vænius prodigue ces tonnelets qui ne nous semblent pas un progrès sur les hachettes de cire vierge de l'entrée de Charles-Quint à Bruges et de Philippe II à Anvers; ni sur l'auréole de lampes imaginée par Coecke, à l'entrée de l'abbaye de St-Michel. On retrouve encore ces étranges lampadaires dans les gravures des fêtes ordonnées plus tard par Rubens, pour l'entrée du Cardinal-infant.

Rôle symbolique de l'Éléphant colossal dans les Joyeuses Entrées.

N'oublions pas de noter une idée grandiose religieusement suivie par les maîtres décorateurs qui organisèrent les fêtes populaires aux Pays-Bas, et qui appartient comme origine à l'institution séculaire de l'*Ommeganck,* c'est l'éléphant caparaçonné de trente-huit pieds de haut, mesure d'Anvers, particularisant toujours le caractère de la manifestation.

En 1582, alors que les Pays-Bas étaient en guerre avec l'Espagne et que le prince d'Orange attendait le salut de la patrie de l'appoint des troupes françaises du duc d'Anjou, l'éléphant porte la tour armée en guerre, hérissée de soldats et garnie de canons à ses créneaux. En 1594, quand le génie de Farnèse a triomphé d'Anvers et reconquis des provinces à l'Espagne, Vænius plante, sur le vaste dos du belliqueux animal, une colonne triomphale surmontée d'une victoire. En 1539, un coquet palanquin abrite le jeune Hymen, entouré de petits amours, présage, hélas! non réalisé d'une dynastie nationale fondée par Albert et Isabelle.

M. Victor Hugo regarde comme un trait de génie l'idée de Percier et Fontaine, qui imaginèrent l'éléphant de plâtre et de charpente qui s'élevait jadis

à la place de la Bastille. Les architectes de Bonaparte ne furent, en ce point, que des plagiaires, comme pour la colonne de la Grande Armée et l'arc du Carroussel. Depuis 1667, le Bernin avait donné un éléphant de marbre pour base à l'un des obélisques du temple d'Isis, relevé sur la place de la Minerve, à Rome. Le motif, cependant, était vieux de trois siècles, avait été gravé et publié à dix reprises et germa peut-être pour la première fois dans le cerveau d'un maître d'Anvers où, de temps immémorial, l'image légendaire d'Antigon « coupe-mains » faisait parade de sa taille de quinze coudées.

Ouvrages historiques et emblématiques d'Otto Vænius.

A part ces deux recueils d'arcs de triomphe, notre artiste publia divers ouvrages historiques et surtout symboliques dont il composait les dessins et le texte rédigé en cinq langues, car Vænius, ami de Juste Lipse, de Sweertius, etc., qui en font le plus grand éloge, était à la fois linguiste, numismate, antiquaire et poëte tout autant qu'architecte et peintre.

Ses ouvrages historiques sont : *Bellum Batavorum cum Rom. ex Cornelio Tacito, Libri 4 et 5 cum iconibus; Historia Hispaniarum infantum cum icon; Conclusiones phisicæ et theologicæ, notis et figuris dispositæ, etc.;* et ajoutons-y : *Vita Sancti Thomæ Aquitanis, 32 imaginibus illustrata* (1610). A ces livres, qui prouvent son érudition tout autant que l'excellence de son pinceau, joignons les titres de ses ouvrages emblématiques et symboliques dans le goût italien.

Q. Horatii Flacci Emblemata 1607.

D'abord, il fit paraître chez Jérôme Verdussen les *Q. Horatii Flacci Emblemata, etc.*, in-4°, en cinq langues, orné de cent et vingt-quatre gravures sur cuivre et dédié à l'Infante Isabelle.

Le libellé de la censure de ce livre, introduisant dans une formule ecclésiastique des passages d'auteurs profanes, est bon à noter pour étudier la marche des idées philosophiques de l'époque et de ses tendances persistantes vers les arts et la littérature du paganisme. Cette censure est de Laurent Beijerlinck, S. Theol. Licent, chanoine de Notre-Dame, d'Anvers, prêtre érudit, passionné pour l'antiquité et que nous retrouverons encore plus loin en parlant de Rubens, dont il fut l'admirateur et l'ami. « Emblemata hæc » Othonis Vaenii, » dit Bijerlinck « industria in ære tabulis expressa, quod » honesti amoris virtutem, et naturem representant, et ad priscum ritum » graphiæ accommodent : quodq. ab eorumdem interpretatione castæ mentes

» merito non debeant abhorrere (quamquam, ut habet Seneca, in eodem » prato bos herbam quærat, leporem canis, ciconia lacertam) poterunt ad » multorum honestam recreationem prelo comitti. Act. Antverp. 3 kal. » decem. 1607. »

Il est fort curieux de voir un passage de Senèque remplacer une citation biblique qui s'offrait naturellement. On voit que le *Sancte Socrates*, d'Erasme, avait eu de l'écho aux Pays-Bas.

Quand parurent les *Emblemata humani amoris*, Hugo Grotius adressa cette épigramme à l'artiste. Suivant la mode du temps, on l'inséra en tête du volume; nous en détachons ces vers :

Questus amor nondum sua respondere triumphis,
Praemia, nec famae quod satis acta sequi,
Mille per artificium spatiatus millia legit,
Ottonis doctas aes animare manus.

Il compose à la prière d'Isabelle les *Emblemata Divini amoris.*

Tous les artistes connaissent les charmants petits génies des *Emblemata Divini amoris*. Plusieurs exemplaires enluminés et dorés à la façon des miniatures des anciens manuscrits furent envoyés par l'Infante à des abbesses des Pays-Bas et d'Espagne comme livres de piété et d'édification malgré leurs dehors essentiellement païens et profanes. Il fit ce dernier recueil à la prière expresse d'Isabelle. En 1642, alors qu'il était surintendant des monnaies, il publia un petit livre de devises sous le titre d'*Emblemata sive symbola, ex officina Huberti Antonii*, et le dédia à Jean de Montfort, le célèbre *geelgietere en lattoenenwercker*. Cet émule de Jacob Jonghelinck fondit, en 1610, le lion de cuivre du tombeau de Jean II, au grand chœur de Ste-Gudule et dont nous avons parlé plus haut.

Dédie un Recueil de devises symboliques à Jean de Montfort, 1642.

Vænius fait son éloge dans l'épître dédicatoire, en disant que ses « reliefs » ayant bossemens des medailles et effigies des roys d'Espaigne et archi- » ducqz nos souverains princes ont été estimés les premiers de notre siècle, » en leur curieuse et naïve ressemblance, si bien, que personne, jusqu'à » présent, n'est arrivé à telle perfection. » Nous avons donné plus haut quelques détails sur ce Jean de Montfort, maître général de la *junte* des monnaies et *aponsentador* du palais de l'Infante dont il possédait la faveur.

Graveurs, contrefacteurs.

Les planches dessinées par Vænius furent gravées par Cornelis Boel, Egbert van Paenderen, Willem Swanenburg et Cornelis Galle. Elles furent contrefaites par P. Daret, De Pas et van Diepenbeek.

Succès des ouvrages de Vænius. Plagiats français : Tancrède de Gomberville.

Le succès d'une œuvre du domaine intellectuel tente toujours la cupidité des plagiaires. Nous avons vu que les productions de Vredeman De Vries avaient été contrefaites par Androuet Du Cerceau, architecte-graveur français, qui eut l'effronterie d'y apposer sa signature. Un autre Français, Tancrède de Gomberville, réussit à se tailler un « pourpoinct cossu » dans le drap du maître flamand. Ce M. de Gomberville qui se targuait d'être gentilhomme publia sous son nom, à Paris, en 1646, les emblèmes d'Horace, avec un titre de circonstance : *L'Instruction et devoirs d'un jeune prince,* et dédia le livre à Louis XIV adolescent.

De Gomberville reçut à ce sujet une forte récompense, ce qui l'engagea à la récidive. L'année même parut chez L. Sevestre, à Paris, une nouvelle suite intitulée : *La Doctrine des mœurs,* tiré de la philosophie des stoïques, représentée en cent tableaux. Notons pourtant que Pierre Daret, qui grava les planches, mentionne honnêtement Otto Vænius comme étant l'auteur des dessins.

Ce fait semble à peine croyable. Feu le R. M. Visschers, curé de St-André, à Anvers, auquel nous devons des notices de la plus haute importance sur Jacob Jonghelinck, Othon van Veen, Pompe, etc., a, le premier, découvert et mis fin à l'impunité deux fois séculaire de ce qu'il appelle dans son pittoresque et énergique dialecte flamand : *Eene merkweerdige letterdieverij.*

Dernier détail piquant : le libraire bruxellois, F. Foppens, réimprima de confiance, en 1678, cette contrefaçon sous le titre : *Le Théâtre moral de la vie humaine,* représenté en plus de cent tableaux divers, tirés du poëte Horace par le sieur Otto Vænius et expliqués en autant de discours moraux par le sieur Gomberville, avec la fable du philosophe Cébès, in-folio.

Vogue persistante des *Emblemata.* Foppens en donne une réimpression complète en 1715.

Les divers ouvrages d'Otto Vænius eurent un tel succès que, devenus fort rares au commencement du XVIIIe siècle, le même libraire François Foppens, « demeurant à Bruxelles, *sub signo S. Spiritus,* » donna une réimpression

complète, en 1715, sur les anciens cuivres retouchés. Le nom de Tancrède de Gomberville n'y figure plus.

Othon van Veen, qui avait refusé les offres brillantes de souverains étrangers, et mis son talent tout entier au service de sa patrie, mourut à Bruxelles, le 6 mai 1629, d'après le registre des *romanistes* d'Anvers. Il eut d'Anna Loots, noble demoiselle qu'il épousa vers 1594, trois fils et six filles. Ernest, l'aîné des fils, remplit plus tard la charge de *Waradin* des Monnaies. L'une de ses filles, Gertrude, douée d'un incontestable talent pour la peinture, devint la femme de Louis Mala. On lui doit le portrait de son père au Musée de Bruxelles. Ce portrait a été gravé par Pontius : au bas de la planche, Erycius Puteanus a inscrit de beaux vers qui résument les qualités et les aptitudes de cette rare organisation artistique.

Si Rubens n'était pas venu au monde, Vænius eût probablement fait école, et, par son ascendant, contre-balancé l'influence Loyolite et l'introduction des motifs de l'art italien du XVIIe siècle. Peut-être eût-il ramené l'architecture aux Pays-Bas vers l'étude des grands modèles de l'antiquité et du commencement du XVIe siècle, comme réussit à le faire plus tard, Laurent de Wez, à l'époque la plus vertigineuse de l'abus des rocailles.

Influence architecturale classique de Vænius contre-balancée par l'autorité prépondérante et le crédit de Rubens.

L'architecture des Jésuites eut la bonne fortune de cadrer avec le fougueux talent de Rubens, qui lui imprima le cachet de son génie et sut exercer une telle fascination sur ses contemporains, qu'il créa aux Pays-Bas le style qui porte son nom. En effet, le type italo-rubénien n'est autre que celui de la seconde période de la Renaissance, aux proportions massives, aux saillies accusées, aux formes plantureuses, aux allures mâles et exubérantes en harmonie avec le caractère de ses peintures.

L'influence d'Otto Vænius eut ramené le règne de l'esthétique élégante et correcte, mais froide et monotone de l'art classique; l'impulsion que sut imprimer Rubens, en dépit de quelques écarts loyolites — que nous ne songeons pas même à innocenter ou à dissimuler — dota notre architecture des caractères du beau pittoresque, nés de l'originalité même de son génie. Qui donc, après cela, regretterait que la voie tracée aux architectes par l'illustre élève de Vænius ait prévalu aux Pays-Bas sur les tendances, d'ailleurs fort estimables, de son second maître.

Portée esthétique de cet ascendant aux Pays-Bas.

Il importe de fixer, dès à présent, la portée esthétique de cette introduction, opérée par Rubens, d'éléments architecturaux empruntés à un art étranger et semblant, de prime abord, devoir détruire l'originalité native de notre école.

Pytheus, Hermogènes, Tarchesios, parmi les architectes grecs, et plus tard, Fuffitius, Varron, Septimius, Celse, parmi les romains, avaient traité de l'art architectural avant Vitruve. C'est en se servant des écrits de ses prédécesseurs, qui avaient vu et construit les plus célèbres édifices, que l'architecte Véronais composa, de son aveu, les dix livres de son architecture qui portèrent au plus haut degré de perfection, de magnificence et d'harmonie, l'art de la construction chez le peuple romain et provoquèrent encore la Renaissance quinze siècles plus tard.

L'originalité des grands maîtres, c'est la quintessence de l'étude de tous ceux qui les ont précédés, c'est l'assimilation intime, l'incarnation nouvelle des meilleures choses qu'ils ont élaborées. Sans Michel-Ange, Galeas Alessi, San Gallo, Jules Romain et le Polydore, Rubens n'eût pas été le sublime architecte des arcs de triomphe d'Anvers, comme sans Léonard de Vinci, Véronèse et le Titien, il n'eût pas été le grand peintre de la Descente de croix de la cathédrale de cette ville. Quand on étudie attentivement Dietterlin, génie original, s'il en fût jamais dans l'architecture décorative, on découvre qu'il a fait passer dans sa manière les motifs élaborés par les maîtres qui l'ont précédé. L'originalité de Wendel Dietterlin n'est si puissante que parce qu'elle se compose des types les plus caractérisés, particuliers aux originalités individuelles de Dürer, de Holbein, de Meckenen, de Lucas de Leijden et de Daniël Hopfer. En important à Anvers les œuvres d'Alessi Rubens fraya un sentier nouveau à l'originalité flamande.

Le beau pittoresque en architecture mis en œuvre par l'école rubénienne.

Longtemps on a confondu la beauté pittoresque avec la beauté sensuelle et plastique qu'éveille en nous l'aspect des formes douces, mignonnes, finies et gracieuses. Il a fallu les œuvres de la décadence italienne pour faire admettre, en architecture, le principe de la beauté pittoresque abrupte, échevelée, que Rubens s'assimila si étroitement, parce qu'elle formait l'essence même de son génie. Sous l'empire des préventions classiques, on n'a vu dans les œuvres des grands architectes italiens de la fin du XVI[e] et du commencement

du XVII[e] siècle, que des formes lourdes, avinées, incorrectes, communes, tourmentées et négligées tout à la fois. Un tel jugement est faux et vicieux dans son essence; c'est s'attacher au dialecte et à quelques négligences d'expression de l'auteur d'un poëme, en dédaignant l'ensemble des idées, la valeur du plan, la solidité de la charpente et l'intérêt toujours croissant de l'intrigue.

On a fait le même reproche à Rubens en osant affirmer que cette exubérance plantureuse et ce penchant venaient de la métaphysique sensualiste de l'art flamand; erreur profonde dans laquelle sont tombés ceux qui croyaient accuser par là sa pesante origine germaine, et ignoraient le prototype italien et la conformité des motifs architecturaux employés dans les Pays-Bas, — pour lesquels on affectait le plus profond dédain — avec ceux que l'on allait pompeusement faire admirer à Rome par nos artistes entretenus par l'État.

La variété, le mouvement, l'expression, l'ampleur de l'architure rubenesque se trouve en entier dans l'ensemble des œuvres italiennes, mais le maître d'Anvers sut si bien condenser toutes ces valeurs éparses qu'elles semblent inhérentes à son individualité. Jamais artiste n'a possédé à un si haut degré le moyen de traduire le grandiose, l'imposant et l'audacieux; il n'oublia jamais que c'est une des choses auxquelles il faut penser en premier lieu, dans une œuvre d'architecture destinée à briller avant tout par sa masse. Sous ce rapport, ses arcs de triomphe d'Anvers sont des chefs-d'œuvre d'intuition et de développement de grands ensembles décoratifs.

S'il eût été donné, à Rubens, de construire un édifice d'une ampleur monumentale extraordinaire, la faculté et la puissance de mise en scène et de disposition des effets de masses, qu'il possédait au plus haut degré, en eût fait une œuvre unique au monde, sous le rapport de l'émotion, du saisissement que produit le premier aspect d'une œuvre humaine véritablement grandiose, comme durent l'être le temple de Karnak, le palais assyrien de Khorsabad, les Propylées et l'Acropolis d'Athènes, le Colisée et le Capitole de Rome, au temps de la splendeur de l'empire; comme le sont encore aujourd'hui la cathédrale de Cologne ou le dôme de S[t]-Pierre encadré de la colonnade du Bernin.

Rubens n'eut jamais besoin de recourir aux classiques, parce que le genre de beauté dont il poursuivait l'incarnation matérielle leur était inconnue.

En architecture, Rubens trouva l'expression et, grâce aux dons merveilleux de metteur en scène et de coloriste qu'il possédaient au plus haut point, la traduisit plus intelligiblement que les Italiens.

Expression plastique de l'architecture italo-anversoise de l'école rubénienne.

L'expression en architecture est, ce je ne sais quoi, qui fait qu'un monument a ou n'a pas l'attitude, le caractère et l'allure voulus pour matérialiser fidèlement à notre esprit l'harmonie qui doit exister entre sa destination et son caractère plastique.

Inspirés du christianisme, les maîtres du style ogival surent rendre les premiers l'expression, les mouvements de l'âme en architecture. Ce sont les véritables ancêtres de cette qualité aujourd'hui indispensable à toute œuvre d'art.

Le peintre anversois réussit à immobiliser la passion en architecture comme les maîtres ès-pierres avaient su fixer les élans du mysticisme et de la foi; il imagina son architecture telle, qu'elle se gravât à la fois dans l'esprit comme un livre et parlât au cœur comme une scène dramatique. Avant tout, il voulait une idée grande, décorative, — musique éblouissante — rayonnant dans l'ensemble et se retrouvant — sourdine harmonieuse — dans chacune des parties ou membres accessoires. Personne mieux que lui ne sut amalgamer les calques sur nature du peintre, aux inventions abstraites de l'architecte, ce que nous montre le modèle vivant et ce qui est du domaine exclusif du monde idéal.

Les Vierges du Pandroseïon avec leur tunique aux plis drapés aussi régulièrement que des cannelures ont la froide placidité des autres assises de marbre; les caryatides rubéniennes sont des êtres humains arrêtés dans leur vitalité active par le regard pétrifiant de la Gorgone.

De cet ensemble puissant est résultée en architecture la beauté pittoresque, déjà entrevue par Galeas Alessi et son école, mais qui dut à Rubens son type étalon, son incarnation métaphysique définitive.

Tout ce qui a été dit sur la peinture de Rubens peut s'appliquer à son architecture.

Le but suprême des arts plastiques des anciens était de produire des

impersonnalités égoïstes, reflet grandiose de l'immuable et olympienne sérénité de ΚΡΟΝΟΣ ou de ΖΕΥΣ.

Les temples, les statues et les peintures antiques, considérés au point de vue esthétique comme des chefs-d'œuvre, ne se distinguent par aucune expression même ébauchée. La passion n'était pas admise davantage au théâtre en tant que décomposition de la face humaine, et les mimes en abordant le *pulpitum* pour déclamer le Prométhée enchaîné d'Eschyle, l'Électre d'Euripide et l'Antigone de Sophocle, ces chefs-d'œuvre de sentiment et de nuances variées des passions, loin de faire concourir le jeu de leur physionomie à la traduction des mélopées les plus tragiques ou les plus tendres, en écartaient toute expression extérieure possible sous leur masque immuable et banal.

Les Romains du siècle d'Auguste admirent les premiers l'expression des sentiments dans les beaux-arts. Ils élevèrent les Thermes, le Panthéon, les Arcs de triomphe : voilà tout le secret de la prédilection de Rubens pour les grandes masses décoratives des édifices du siècle d'Auguste et des monuments de l'école de Vitruve.

Caractères spéciaux du génie architectural de Rubens.

L'art flamand eut la bonne fortune, en s'affranchissant des règles éternelles du beau antique, d'être guidé par un homme d'un génie transcendant. Borromini, Pozzo, Guarini et Ivara en Italie, José Churriguera en Espagne, Oppenord et les deux de Cuvilliès en France, Haberman, Schübler et Paul Decker en Allemagne, novateurs manquant de souffle, en précipitant l'art de leur temps dans des écarts invraisemblables, préparèrent la décadence finale de la Renaissance qui se traduisit par les styles *Pellame* ou *Barocco* en Italie, par le genre *Rocaille* en France et par le *Zopfstyl* en Allemagne.

Le génie seul peut faire excuser ces hardiesses et ces violences envers la Muse, parce qu'il sait les tourner à l'honneur de l'immortelle déesse au profit de l'art en nous en découvrant les aspects inconnus. Les artistes doués d'un concept inférieur et qui se sentent épris de la passion d'innover, sapent les fondements de l'édifice colossal élevé par le génie humain, et épuisent leurs efforts à vouloir ébaucher à ses côtés, sur le sable, quelque frêle édicule, au lieu de concourir de toutes leurs forces à ajouter de nouvelles assises à son impérissable masse granitique.

Les qualités outrées d'un chef d'école sont toujours religieusement copiées par ses élèves et deviennent pour eux des caractères prototypiques dont ils affectent de faire montre, croyant par là imiter avec plus de succès le maître dont ils convoitent le talent ou jalousent la renommée. C'est ce qui amena finalement, après une vitalité sans exemple, la décadence et l'extinction de l'école rubénienne, l'une des plus merveilleusement douées dont il soit fait mention dans l'histoire de l'art.

Si Rubens fut original, il le fut surtout par synthèse. L'ensemble de sa manière constitue son individualité. Il acquit cette qualité par l'étude de la psychologie inconditionnelle de l'art, réalisation métaphysique d'un microcosme de beauté idéale, particularisé par des concepts géniaux différents.

Cette individualité de concept constitue le mystérieux *Shibboleth,* auquel se reconnaît l'aristocratie artistique, qui se transmet, d'intelligence à intelligence, dans la filiation des vrais maîtres, ceux qui chiffrent de leur nom les étapes de l'art.

CHAPITRE V.

Adoption aux Pays-Bas du style de la décadence italienne. — L'architecture Loyolite. — Maîtres flamands et néerlandais. 1600-1700.

Le livre des *Instructionum Fabricæ* de St-Charles Borromée. 1577.

Charles, des comtes Borromei, cardinal du titre de St-Praxède, archevêque de Milan, qui fit conclure, heureusement, le Concile de Trente, sous le pontificat de son oncle, et que l'Église romaine a mis au rang des saints, publiait, en 1577, un traité didactique très-complet et très-savant sur la construction, la décoration et l'ameublement ecclésiastiques. Les préceptes en sont encore invoqués de nos jours par les liturgistes.

Neuf ans après sa publication, le livre des *Instructionum Fabricæ et Supellectillis Ecclesiasticæ, Lib. II*, se répandit chez nous par l'intermédiaire de la Compagnie de Jésus. Appelée par le prince de Parme, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, cette congrégation établit dans toute son intégrité, aux Pays-Bas, la discipline romaine.

Influence de ce traité didactique sur le style Loyolite. Collaboration probable de Pellegrino Tibaldi.

Depuis ce temps, pour toutes les questions matérielles du culte, les Jésuites invoquèrent exclusivement les prescriptions canoniques du livre de saint Charles Borromée comme le corollaire pratique des décrets promulgués par le Concile de Trente, modifiant la liturgie de l'Église.

Giovanni Giussano, qui a écrit la vie du célèbre prélat, nous raconte qu'il dirigea tous ses efforts vers le maintien et l'extension de la majesté du culte catholique par le prestige des magnificences architecturales et décoratives.

En 1564, le cardinal Borromée commanda à Pellegrino Tibaldi, architecte et ingénieur Bolonais (1527-1595), d'abord les plans de l'*Arcivescovado* et de la façade du dôme à Milan; ensuite ceux du palais de la *Sapienza* à Pavie. En 1586, Pellegrino se rendit en Espagne : Philippe II lui avait demandé des dessins pour l'Escorial. Chargé de commissions importantes,

il avait dirigé les décorations des obsèques solennelles d'Anne d'Autriche (7 septembre 1581), en la cathédrale milanaise. Un recueil, que nous avons sous les yeux, en fut publié. Le catafalque semble avoir servi de type au *Rogus* des archiducs Mathias (1619), Albert (1622) et, plus tard, à celui de Charles II à S[te]-Gudule de Bruxelles. Ses travaux dans le cloître et la bibliothèque de l'Escorial ont été largement décrits. En récompense, Philippe II le créa marquis et le fit seigneur de Valdelsa, dans le Milanais, berceau de sa famille.

Tibaldi doit vraisemblablement avoir été souvent consulté par saint Charles et ce contrôle, désintéressé et gracieux, d'un architecte de talent, a pu seul donner au livre des *Instructionum Fabricæ*, cette valeur technique et cet aplomb professionnel qui se soutiennent d'un bout à l'autre.

Fils d'une Médicis, Charles Borromée tenait de sa mère cette propension et ce goût des beaux-arts. Docteur en théologie, décoré de la pourpre romaine, liturgiste érudit, il connaissait à fond le symbolisme catholique et savait l'importance qu'il faut attacher aux moindres détails. Aussi, sous ce rapport, il parle d'autorité, en homme qui a fait une étude spéciale de tout ce qui a rapport au temple sacré, depuis le clocher jusqu'au tabernacle et aux accessoires nécessaires aux offices des funérailles.

Ainsi, indépendamment des influences artistiques établies par les fréquents voyages d'étude de nos architectes et de nos peintres dans la Péninsule, abstraction faite encore de l'influence espagnole au temps de la faveur de Tibaldi et de la toute-puissance d'Herrera — ce véritable surintendant des bâtiments, sous Philippe II — l'art architectural et décoratif italien devint une nécessité aux Pays-Bas, grâce aux nouvelles décrétales liturgiques, observées par les Jésuites, au pied de la lettre.

Pour obéir aux préceptes disciplinaires et obtenir les proportions désignées — en mesures métriques — par saint Charles Borromée, les ordres monastiques et le clergé régulier d'abord, puis, peu à peu, le clergé séculier, adoptèrent définitivement les formes de la Renaissance qui, seules, cadraient parfaitement avec ces proportions canoniques.

Les ravages des iconoclastes s'étaient étendus à presque tous les édifices religieux des Pays-Bas. Le clergé se trouva donc, au commencement du

XVIIe siècle, dans l'obligation pressante de renouveler entièrement l'ameublement de ces édifices. Pour subvenir à de tels frais, les Archiducs se virent obligés de lever des impôts, ce qu'ils firent même par un placard dont nous avons une copie officielle, « imprimé à Gand, chez Jan Van den Steene, » demourant sur la place de Ste-Pharailde, 1614, publié en consistoire du » conseil en Flandres, présents commissaires de la cour, advocats, procu- » reurs, huissiers et aultres assistants, le xxj^me de juny 1614. Par moi, » greffier, J. Masseau. » Un semblable placard fut promulgué dans les autres provinces.

Les ravages des iconoclastes forcent le clergé à renouveler l'ameublement ecclésiastique.
Impôts levés à cet effet.
Placards des archiducs promulgués dans les XVII provinces.

Nous trouvons dans ce document les faits les plus curieux : il paraît que les réparations des églises étaient entravées par le mauvais vouloir de certains individus « mal famés, » qui, pendant les troubles, s'étaient rendus acquéreurs des biens des fabriques.

Le « reiglement, » pour la Flandre, en date du 2 octobre 1613, fut obtenu à la requête du révérend abbé de St-Pierre à Gand et de son coadjuteur, au nom du clergé, « ledit clergé s'estant dolu vers nous de la déso- » lation et ruyne en laquelle se trouvent les églises de ladite province par » les guerres et troubles passez ensemble par ung monde de procès sur ce » meuz en divers lieux et endroitz a grandz fraiz et despens et avec peu » dadvencement de la deue et requise réparation ou restauration desdictes » églizes. »

Règlement pour la Flandre. 20 octobre 1613.

Les mesures réparatrices dont usèrent les Archiducs furent de trois espèces ; nous les empruntons à la teneur du « placcart. »

« Premièrement, au regard de l'entretenement ou réparation ordinaire » des églizes, l'on se riglera et conduyra selon le pied anciennement » observé, et les concordatz particuliers ou aulcuns se trouvent, et à faculté » de ce que l'on employera tant esdictes reparatiōs que restaurations, ou » nouveaux bastimens, soit de la cœur ou de la nef, le revenu de la » fabricque, et pour melioration ou accrue duquel nous entendons aussi » dores e navant (signament es églizes assises es villaiges), que soubz la » messe ou sermon l'on cueillera les aulmosnes des bonnes gens, que les » pasteurs recommanderont aussi se dressera quelque lieu dedans l'églize » propre à reçevoir des entrans ou sortans ce que Dieu leur inspirera

» donner pour ladicte refection ou restauration, et ou le revenu aveeq
» l'accru susdit ne seroient souffisans pour ladicte refection ou restauration,
» on aura recours aux dismes ecclesiaticques, de quelle nature ou qualité
» qu'elles soient feodales ou aultres possedées par mains mortes, ou bien
» par gens lays quant elles se verifieront acquises depuis le premier
» Concile de Latran tenu l'an mil cent, soixante dix neuf, soubz le pape
» Alexandre troisième, en suyte du placcart de feu de tres haulte memoire
» le roy Philippe deuxième de ce nom, nostre très-honnoré S^r et Père (que
» Dieu ait en gloire), du premier de juing mil cincq cens quatre vingtz et
» sept emane sur l'execution des decretz du Sinode provincial de Cambray,
» pour le cas le requerant y estre par eulx employé le revenu de deux
» années, à payer en six années par esgalle portion asçasoir en chacune des-
» dites six années un tiers revenu annuel. Bien entendu touteffoiz que les
» margliseurs ou aultres ne commenceront tel ouvraige sans le sceu et parti-
» cipation desdits interessez, sans le consentement desquelz on ne pourra
» aussi *exceder ou changer la forme première ou ancienne* ains leur sera
» permis d'adviser, et deliberer avec les mestres massons, ou charpentiers
» sur le pied qu'on trouvera plus convenable et moins coustageux, leur
» accordans aussi d'avoir acces (quand ilz desireront), aux comptes qui se
» rendront annuellement du revenu et entrée de la fabrique, à l'effect des-
» dits ouvraiges contribueront aussi ceulx qui obtiendront quelque benefice
» esdictes églizes en conformité du droict escript et ou le secours à reçevoir
» desdits trois moyens ne se trouveroit bastant, l'on procedera à la collecte
» et quottisation des Parochiens recevant illecq la nourriture spirituelle, et
» la parolle de Dieu, moyennant octroy qu'ilz debvront sur ce obtenir de
» nous, et en cas de difficulté non preveue ou decidée cy-dessus, l'on s'ad-
» dressera à nous, ou ausdits de nostre Conseil en Flandres pour la vuyder en
» amiable, si faire se peult, ou bien sommierement et sans figure de procès. »

On peut se faire une idée par ce document à quel degré de dévastation et de misérable délabrement la guerre civile avait réduit les plus splendides morceaux d'architecture dont s'enorgueillissait les Pays-Bas, et quels remèdes efficaces et énergiques durent prendre les Archiducs, pour arriver à panser les plaies béantes du sanctuaire, à réparer ses ruines et à voiler sa

nudité. Un fait digne de remarque, c'est que les Archiducs recommandent expressément de ne pas changer les formes primitives de l'architecture, à moins que l'on n'y soit contraint par l'excessive pénurie d'argent, et encore dans ce dernier cas on autorise le rétablissement des dîmes, les collectes et les cotisations d'office. Un souci si peu commun de l'intégrité des œuvres d'art, à une telle époque, honore infiniment ceux qui en firent preuve.

Souci remarquable des archiducs de la conservation du type architectural des édifices.

Mais, si l'on respecta presque toujours les formes primitives extérieures des églises dans cette restauration universelle, il n'en fut pas de même pour les meubles du culte brûlés ou détruits et que l'on dut faire confectionner *de novo*. Cet état des choses contribua énormément à l'introduction définitive du style Renaissance, dans les édifices religieux. Ne perdons pas de vue toutefois que l'ameublement ecclésiastique, exécuté d'après les données gréco-romaines, précéda d'un demi-siècle chez nous l'adoption de ces mêmes principes pour le corps entier de l'église.

Nous avons dit au chapitre précédent qu'en 1586 les PP. de la Société de Jésus furent mis en possession du vieil Hôtel de Grobbendonck, pour y construire un collége qui fut bientôt élevé. La Société eut presque en même temps d'autres établissements dans nos principales villes, grâce à la faveur royale.

Philippe II agissait de la sorte dans un but politique et d'après les conseils de Farnèse qui, après la reddition de Maestricht, lui écrivit « qu'il ne connaissait rien de mieux pour s'assurer de la soumission de cette ville, que d'y fonder un collége de Jésuites. »

La rapide extension de cet ordre aux Pays-Bas n'eut pas de moindres conséquences et amena, au point de vue de l'art, des changements décisifs dans l'aspect et le style de notre architecture, par la construction simultanée d'un grand nombre de colléges et d'églises plus ou moins tracés d'après le modèle du Grand Gesù, — construit de 1568-75 par Vignole et Giacomo della Porta aux frais du cardinal Alexandre Farnèse — ce type étalon de la Renaissance italienne à sa troisième période qu'Owen Jones et les critiques d'art anglais ont appelé « Loyolite style. »

Conséquences au point de vue de l'architecture de la rapide extension de l'ordre des Jésuites aux Pays-Bas.

L'appellation n'est vraie d'une façon absolue que dans son sens extrinsèque. Dans l'acception intrinsèque du terme il manque de justesse; les Jésuites n'eurent pas de style particulier né de leur institution, mais ils propagèrent

Le style Loyolite. Discussion de la valeur de cette appellation.

dans toute l'Europe et jusqu'en Amérique le style adopté à Rome par les architectes pontificaux, à l'époque de la prodigieuse extension et puissance de leur ordre; le grand nombre de spécimens d'édifices qu'ils élevèrent et existent encore actuellement sont là pour le démontrer.

D'une morale plus conciliante, cherchant à adoucir les rigueurs de la Foi dans leurs expressions d'austérité et de dureté extérieures, ils introduisirent dans le culte catholique cette pompe de décor et ce luxe théâtral et mondain se prêtant à merveille aux exigences du siècle d'apaisement relatif qui suivit la réforme de Luther et les guerres de religion.

Un émule du Baciccio, le Frère André Pozzo — on verra plus loin que ses ouvrages « borrominiens » furent réimprimés à Bruxelles au XVIII[e] siècle par les soins des Jésuites — réalisa l'idéal de cette architecture. A côté du Frère Pozzo, les Pères Aguilon et Hesius sont de roides et froids classiques.

Le F. Pozzo imagina d'ériger à Rome, pour les fêtes solennelles célébrées dans l'église du Grand-Gesù, des baldaquins grandioses, véritables décorations théâtrales, formant trompe-l'œil, qu'il composait et peignait avec un rare talent et une merveilleuse entente des lois de la perspective linéaire et des ressources du *chiaroscuro*. Nous citerons comme chef-d'œuvre du genre, l'admirable morceau décoratif dit des *Noces de Cana* dressé comme « Reposoir » du saint Sacrement à l'occasion des prières de « Quarante heures, » encore en usage de notre temps les deux derniers jours du carnaval. Cette nouveauté fit courir tout Rome. Nous possédons une bonne gravure de cette pièce fameuse faisant partie du *Livre de Perspective* réimprimé à Bruxelles.

L'esthétique architecturale et décorative de l'architecte Loyolite est par excellence celle du religieux d'abnégation résignée, *perindè ac cadaver*, auquel il n'est plus permis de fixer la beauté idéale qu'à travers le prisme de l'esprit particulier de la Société et des règles établies par les institutions canoniques de l'Ordre [1].

[1] Nous tenons à constater que tout ce que nous disons et dirons par la suite à ce sujet, n'a trait qu'aux Jésuites d'avant la suppression de 1773. Les Jésuites modernes, en fait d'art, ont renoncé à leurs anciennes et somptueuses traditions; dans les édifices, d'un caractère simplement utilitaire, élevés de nos jours, ils font profession d'éclectisme et construisent même en style roman ou ogival des trois périodes.

Jusqu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, les Jésuites comptèrent dans leurs rangs une foule d'artistes de mérite. Rangeons parmi leurs familiers, Francquart, Coebergher, Gerbier, Faid'herbe et Quellijn. Leurs bibliothèques conventuelles de Mons, Louvain, Anvers et Bruxelles étaient riches en ouvrages d'architecture; nous avons déjà fait remarquer que les plus intéressants, que possède notre Bibliothèque royale, publiés aux XVIe et XVIIe siècles, leur ont appartenu avant la suppression de l'ordre par Clément XIV en 1773.

Le style italo-flamand de la décadence intronisé aux Pays-Bas par les Jésuites se fit voir pour la première fois dans la splendide façade de leur église conventuelle de Bruxelles. La première pierre fut posée le 23 juin 1606, mais l'édifice ne fut terminé que vingt ans après sur les plans et sous la conduite de Francquart.

Premier édifice Loyolite aux Pays-Bas. Église conventuelle de Bruxelles. 23 juin 1606-1626.

Peintre, géomètre, architecte et poëte, Jacques Francquart, né à Bruxelles de parents pourvus des dons de la fortune, alla étudier à Rome. Cette particularité nous est prouvée par deux eaux-fortes, en notre possession, que l'on trouve souvent ajoutées à l'*Officina arcularia* de De Pas et au recueil édité à Amsterdam en 1642, par Jan Jansz et Jan van Hilten. On y rencontre également des œuvres intéressantes de Jan van Santen, appelé *Vasanzio* en Italie, et que nous analyserons plus loin.

Jacques Francquart. 1577. 6 janvier 1651.

Ces deux planches — cénotaphes ou sarcophages gravés à Rome — sont, d'après nos recherches, jusqu'au jour où nous écrivons, les premiers motifs d'architecture Borrominienne qui furent publiés aux Pays-Bas.

Premiers motifs d'architecture Borrominienne publiés aux Pays-Bas.

La première porte ce titre : *Sepulcrum simplex a J. Franckardo pictori Bruxell. cum summa diligentia delineavit;* elle porte dans le recueil de De Pas le chiffre XXVII. Le tombeau figuré sur la seconde planche XXVIII (elle n'a pas de titre) est tout à fait italien et dans le style des *Varij depositi de Bernardino Radij*. On lit sur le sarcophage portant le monogramme du Christ, armoiries de la Compagnie de Jésus, le nom du martyr dont il est destiné à contenir les reliques : « S. VICTOR. » La planche est signée au bas, à gauche : *J. Francken brux. inventor*. Ce dernier monument, assez important, est formé d'un soubassement d'ordre toscan avec piédestal dont les huit colonnes, accouplées deux à deux, encadrent trois niches en cul-de-four. La niche principale est enrichie d'un chambranle

à crossettes, fronton et cul-de-lampe dans le genre des *Depositi* de Montano ou Radij; les niches secondaires ont leur partie semi-sphéroïdale concave, décorée d'une coquille et sont surmontées d'une table d'architecture réservée aux inscriptions. L'entablement des deux colonnes accouplées des groupes extrêmes est surmonté d'un fronton brisé, en arc de cercle; les groupes centraux ont pour amortissement un globe pédiculé.

Le sarcophage qui surmonte cette ordonnance inférieure est assez élégant, décoré de festons se rattachant à des têtes d'ange et surmonté d'un fronton circulaire portant le monogramme du Christ accosté de rinceaux. Ce monument semble n'avoir qu'une face avec retours et destiné à être placé contre les parois d'une chapelle. L'échelle porte le terme italien *moduli*.

Livre des Portes de Jacques Francquart, premier recueil de style italo-flamand du XVII[e] siècle. 21 novembre 1616.

A part ces deux gravures, que nous n'avons pu rattacher à une suite quelconque du même maître, nous devons à Francquart le PREMIER LIVRE D'ARCHITECTURE DU STYLE ITALO-FLAMAND DU XVII[e] SIÈCLE, PUBLIÉ DANS NOS PROVINCES.

Les motifs, alors nouvellement mis à la mode, sont timides et hésitants; leur allure est sèche et monotone. Crûment pastichés, ils ne valent pas ceux des portes de van Santen et sont loin de présager les faciles compositions de Rubens qui devaient s'étaler vingt ans plus tard, exubérantes de verve, dans les splendides arcs de triomphe de l'entrée de Ferdinand d'Autriche.

Le livre de Francquart est important par sa date « 21 novembre 1616. » Il précise par un millésime l'accomplissement de la rénovation artistique qui s'épanouira chez nous pendant un siècle entier. Les dernières œuvres de Vredeman De Vries et Crispin De Pas, les maîtres flamands qui avaient su produire une variation originale sur le thème italien, trouvaient encore des éditeurs, ce qui veut dire des acheteurs en Hollande, le premier en 1630, le second en 1651, que déjà, grâce à l'influence de Rubens et des Jésuites, une révolution artistique était consommée dans les Pays-Bas espagnols. L'influence même de Rubens, jointe aux enthousiasmes « italianissimes » de van Campen, devait bientôt l'étendre aux Provinces-Unies.

L'art architectural aux Pays-Bas perdit alors complétement le type indigène de la brillante époque italo-flamande que nous avons étudiée au chapitre

précédent, mais allait puiser bientôt à la source italienne les éléments d'un nouveau style national dont Rubens devait être le promoteur.

Vredeman De Vries chercha par ses inventions originales à se distinguer des maîtres italiens; Otto Vænius fit profession de purisme et mit une véritable pédanterie dans son apparente simplicité; Francquart se servit avec affectation des formes architecturales qui avaient la vogue à son arrivée à Rome. Ce fut aux applaudissements de la Cour de l'Infante et de la confrérie des *Romanistes* qu'il éleva l'église des Jésuites, d'après ces données nouvelles.

Jamais style ne fut plus longtemps et plus universellement goûté depuis l'art ogival. En 1670 il brillait de toute sa splendeur dans les compositions de van Heil, Merex et du Chastel; en 1685, H. Verbruggen et J. B. Bovaert élevaient les arcs de triomphe et le reposoir sur le *Meir* à Anvers; en 1696 on réédifiait la Grand'Place de Bruxelles en employant le style Rubens.

En 1717 l'architecte Jacob Colin exécutait à Gand, sur le Marché du Vendredi, le « grand théâtre, » dressé le 18 octobre pour la cérémonie d'inauguration de l'empereur Charles VI (III en Espagne) comme comte de Flandre. Son œuvre, digne inspiration du grand maître anversois, a été gravée sur une planche in-plano par Jean-Baptiste Berterham; la masse de curieuses figures qui occupent l'avant-plan ont été dessinées par C. Eyckens.

Vingt-sept ans plus tard, en 1744, David T'Kint se servait du même thème pour élever, au même endroit, la Loge destinée à l'inauguration solennelle de Marie-Thérèse. Une planche formant pendant à la précédente a été gravée par F. Pilsen d'après cette décoration architecturale.

En 1720 et 1735 les arcs de triomphe élevés pour les jubilés du St-Sacrement de Miracle à Bruxelles, dus à J. van Orley et J. van der Heyden, architectes et peintres, furent gravés dans le recueil de Cafmeyer et de son continuateur. Ils empruntent leurs motifs, à peu d'exceptions près, à cette architecture italo-flamande que le prestige de l'influence de Rubens devait voir appliquer en 1764 — alors que le *rococo* débordait en Europe — au charmant frontispice de l'Hôtel de l'ancien « roy d'armes » du Brabant, qui sert actuellement d'entrée à la Galerie Bortier, à Bruxelles. Le remarquable *patio* ou cour intérieure à portiques a disparu malheureusement.

Le livre publié en 1646 par Francquart est un petit in-folio de vingt et une planches avec texte en trois langues, latine, française et flamande (nous avons dit que l'architecte favori d'Isabelle était lettré), et, particularité peut-être unique, ce recueil parut sans nom d'imprimeur quoiqu'il ait été revêtu de l'approbation ecclésiastique et d'un privilége spécial. Il est intitulé : *Premier livre d'architecture de Jacques Francquart, contenant diverses inventions de portes serviables à tous coeux qui désirent bastir et pour sculpteurs, tailleurs de pieres, escriniers, massons et autres, en trois langues.*

Prototypes italiens des Portes de Francquart. L'*Estraordinario Libro* de Serlio.

Ces portes sont évidemment des réminiscences de son pèlerinage d'Italie; nous avons compulsé trois suites du même genre, d'origine italienne, qui nous permettent de constater l'analogie des idées fondamentales de cette espèce de décoration. D'abord l'*Estraordinario Libro,* de Serlio (sixième livre de l'édition complète de Vicence publiée par Giacomo dè Franceschi. MDCXIX), contenant trente portes *di opera Rustica* (1551). Nous y trouvons le prototype du vasistas ou œil-de-bœuf dont plusieurs spécimens se voient encore de nos jours dans nos villes. La deuxième est la série de portes de J.-B. Magnanus Parmensis, gravée par Carolus Blanca Med[ni]; la dernière — qui présente des identités remarquables avec les portes de Francquart — est la série de *Porte d'architettura rustica* gravée par le Coriolano sur les dessins d'*Oratio Perucci pittore et archit° reggiano date in luce dal Francesco suo figlio.* Ces deux derniers ouvrages se trouvent à la Bibliothèque royale de Belgique et font partie de recueils ayant primitivement appartenu aux Jésuites.

Série de Portes de J. B. Magnanus.

Porte d'architettura rustica d'Oratio Perucci.

L'auteur dédie son livre à l'archiduc Albert et loue ce prince d'avoir remis en honneur le culte des beaux-arts et en particulier du noble art de Vitruve. « Ut reliquas taceam, » dit-il, « de architectura mihi pauca dixisse sufficiet. » Neque tamen hic verbis opus. Testantur machinæ molesque templorum, » monasteriorum et ædium quid splendoris huic uni scientiæ attulerit præ- » sentia vestra : partim privato usui, partim publico, summa munificentia » et majestate exstructæ. »

Plus loin, Francquart s'excuse sur l'exiguïté de son recueil et sa valeur de simple détail, et il l'explique fort spirituellement en disant que son recueil de portes prépare l'entrée d'une nouvelle voie, d'un nouveau style :

Portæ sunt, aditum struo. Ce dernier trait est précieux à noter; on voit que l'architecte flamand introduisait à Bruxelles les types de l'architecture privée des italiens dans un but avoué et en parfaite connaissance de cause.

« S'il est reçu de bonne volonté, je ferai les autres volumes plus amples, » dit-il dans sa préface. Le livre fut reçu avec faveur par les artistes du temps, nous en avons la preuve dans une reproduction hollandaise de ces portes (gravées avec l'ombre à droite et sans le texte latin ni la coupe) publiée en 1642, à la suite du Vignole de Jan van Hilten et Jan Jansz, imprimeurs à Amsterdam; mais soit que le temps lui ait manqué, soit qu'il ait pris son œuvre en aversion, à part les tombeaux dont nous avons parlé et la « Pompe funèbre » de l'archiduc Albert, ce premier cahier est tout ce que nous connaissions de lui en fait d'œuvres imprimées.

Les types du livre des Portes sont mis en œuvre dans les dix-sept provinces. Nombreux spécimens actuellement existants des *Spanschen deurkens.*

Si dans son livre Francquart invoque Vitruve, il se sert patriotiquement du pied de Bruxelles, sa ville natale, « encor qu'il soit difficile », dit-il, « pour être parti en onze. » En parcourant ces pages fort bien gravées par un artiste anonyme qui n'est autre peut-être que Francquart lui-même, — le frontispice est un petit chef-d'œuvre, — nous avons pu nous convaincre que notre architecte est l'auteur et le constructeur d'un grand nombre de portes cochères et bâtardes qui existent encore. Citons notamment à Bruxelles : les portes carrossables du Jardin des Archers, rue d'Isabelle; de l'hôtel de Mérode-Deynze, rue aux Laines; de l'hôtel de Villegas St-Pierre, rue de Louvain; du collége St-Michel, rue des Ursulines; de l'hôtel des Minimes, place du Grand-Sablon; de l'Ancienne école primaire supérieure de filles, place de Louvain; de la maison portant le n° 18 de la rue des Six-Jetons, et de la brasserie au fond de l'impasse des Chartreux, non loin de là.

Parmi les portes bâtardes mentionnons en première ligne celle qui se voyait naguère à côté de l'estaminet les *Dix-sept Provinces,* rue des Alexiens [1].

Dans le même genre citons particulièrement la simple mais originale entrée du cabaret-restaurant l'*Étrille,* rue de Rollebeek; de l'*Ancienne maison des déchargeurs,* au grand bassin du canal et de nombre d'autres demeures qui se

[1] L'auteur de ce livre l'a sauvée de la destruction en faisant servir sa gracieuse ordonnance à la tourelle de l'habitation de M. Verrassel-Schoÿ, au Boulevard Central à Bruxelles.

trouvent surtout dans le bas de la ville et aux environs du marché aux Poissons. La ville d'Anvers est également riche en ce genre. Rappelons les deux ordonnances de la rue de l'Empereur, celles de la longue rue Neuve, du marché St-Jacques, de la rue des Fagots, de la ruelle des Claires, etc., etc.; la plupart figurent dans l'album de M. Linnig. Gand et Bruges possèdent aussi des échantillons remarquables. A part ce qui précède, toutes les villes de la Belgique et de la Hollande, toute la Flandre française, toute la vallée du Rhin offrent des constructions aux types identiques à celles que nous venons de citer. Par malheur, nous les voyons chaque jour disparaître sous la pioche du vandalisme édilitaire.

Ces pittoresques compositions que le peuple a l'habitude de désigner sous la dénomination de portails Rubens ou de *spansche deurkens* ne sont au fond que des copies plus ou moins approchées, des ordonnances italiennes d'Alessi, Serlio, Rinaldi, Montano, Radji, Borromini, Pozzo, Ciro Ferri et Francini, mises à la mode aux Pays-Bas et adoptées par les artistes entraînés par la préférence marquée que leur témoignait Rubens. Notons pourtant qu'aux Pays-Bas des abat-jours de forme très-tourmentée, sont placés ordinairement au-dessus des portes bâtardes.

Éléments italiens de Francquart : 1° colonnes nichées.

Tout dans le livre de Francquart trahit ses prédilections italiennes. La plupart des planches gardent le souvenir d'une impression d'au delà des Alpes. Ce sont d'abord, les colonnes à demi enfoncées dans un grand cavet destiné à les détacher vigoureusement du mur par une ombre intense, mises en œuvre par Buonarotti, « les ayant vues à une sépulture près de la Voie Appia (pl. III). » Ce genre de colonnes, que Lucotte appelle *colonnes nichées,* eurent une certaine vogue dans tous les pays qui subirent à cette époque l'influence italienne. A Paris, l'ancienne porte du Palais-Royal et le frontispice de la Culture Ste-Catherine offraient des colonnes insérées pour la plus grande partie dans l'épaisseur des murs de face creusés circulairement. C'est encore dans un but de publicité que Francquart a noté sur son carnet de voyage les chapitaux ioniques « dont le centre de la volute sont en devant » pour embrasser les ovales, lesquels aultrement resteroient découverts. J'ai » veu tels chapiteaux antiques à Rome, au Mont Aventino, à Saint-Alexe » (pl. IV). » Le vestibule de la bibliothèque de *San Lorenzo,* à Florence, offre un autre exemple de colonnes nichées.

Nous remarquons, à la même planche troisième que nous venons de citer, un mascaron de figure grimaçante du genre gélatineux, tremblotant, emprunté aux vagues contorsions des mollusques, des zoophites, peut-être aux nerveux tressaillements des tremelles ou du nostoch verruqueux. L'idée en fut vraisemblablement rapportée par notre artiste des décorations conchylifères employées aux grottes ou nymphées des villas Aldobrandini, Mondragone, Pamphili, Farnèse et des jardins du Belvédère et du Quirinal. Nous trouvons à ce sujet dans la très-intéressante Relation d'un voyage aux Pays-Bas, etc., du duc Jean Ernest de Saxe, en 1613, publiée à Leipzig en 1620, par Neumayr, son secrétaire, une description des jardins de l'ancienne Cour de Bruxelles. Tout en corroborant ce qui précède, les notes de Neumayr ajoutent des détails intéressants à ce que nous avons dit plus haut sur les jardins flamands de la Renaissance. « De là on passa à d'autres belles parties » du jardin, décorées de fontaines, puis à une grotte composée de trois pas- » sages voûtés dont les parois sont ornées de coquillages, de nacre de perle, » et d'autres productions marines; on y voit trois arcades qui contiennent la » représentation de trois montagnes sur lesquelles sont perchées différentes » espèces d'animaux et d'oiseaux étrangers, le tout également formé de petits » coquillages.

» Tous ces animaux jettent de l'eau, de même que les masques placés » contre les parois et composés des mêmes matières. »

2° Mascarons. Types zoophites, conchylifères, ou gelatineux inspirés des grottes ou nymphées des villes italiennes.

Imités d'après la « Relation » de Neumayer aux jardins de l'ancienne Cour à Bruxelles 1613.

Nous avons pu voir, naguère, un spécimen parfaitement conservé de ces pittoresques décorations conchylifères : l'ordonnance du *Grotten hof* de l'*Alte residenz*, à Munich. On sait que ce palais fut bâti, de 1600 à 1616, par H. Schoen sur les dessins du brugeois Pieter de Witte (*Candido*) (1548-1628), architecte-sculpteur de l'Électeur Maximilien I de Bavière.

Employé par Pieter de Witte au *Grotten hof* de l'*Alt residenz*, à Munich. 1600-1616.

Ce genre zoophite, dont les plus étonnants caprices de formes douteuses se rencontrent dans un recueil italien de pièces d'argenterie, malheureusement anonyme, ne doit pas être confondu avec le style « auriculaire » — dont les formes affectant les dispositions du lobe et des cartillages de l'oreille humaine sont très-prononcées et relevées de retroussis — fut très-goûté aux Pays-Bas pendant tout le XVII[e] siècle. Corneille Vischer, dans son Atlas géographique des *Dix-sept provinces*, édité en 1625, a exclusivement

Le genre « zoophite » se distingue des motifs « auriculaires. »

Vogue du genre zoophite. Recueils de Janus Lutma (1653).

employé les données du style zoophite dans la composition de ses encadrements ou cartouches. Janus Lutma le jeune (1609-1689) fut le grand prêtre d'une autre série de motifs nébuleux. Ses *Nieuwe Compartemente* (1653) et ses *Phantastisch gevormde Wapenschilden* empruntent leurs formes indécises aux cotylédons de la noix ou semblent figurer les circonvolutions et les anfractuosités du cerveau des animaux vertébrés. Il existe en ce genre des pièces anonymes d'une originalité étonnante gravées pour des thèses, des modèles calligraphiques, etc.

Le motif du genre gélatineux composé par Francquart a, dans le vague de ses contours, quelque chose de symétrique qui plaît et se distingue par une certaine modération qui devient presque du goût et que l'on n'est pas habitué de rencontrer dans ces compositions de haute fantaisie. Signalons encore une application remarquable de ce genre aquatique dans le large et curieux cartouche contenant le texte de la planche du char funèbre de l'archiduc Albert. Les deux figures de femmes qui en forment l'amortissement sont dignes de Rubens.

Éléments italiens de Francquart. 3° Balcons découverts.

C'est dans le *Livre des Portes* que nous voyons la première application d'un balcon découvert au-dessus d'un ordre; la première Renaissance, de même que l'art gothique, avait conservé le type de la bretèche ou bretèque; balcon couvert et fermé. Un type de transition fort remarquable de l'antique bretèque au balcon italien se voyait autrefois au bâtiment de l'hôtel de ville d'Utrecht dont il existe une gravure par Harrewijn dans le tome V des *Délices des Pays-Bas*. La toiture ardoisée forme de chaque côté un demi-gable, le garde-corps, fermé latéralement, s'ouvre par-devant en balustrade. Trois colonnettes en fuseaux supportent l'avancée du toit, sur le devant duquel s'élève un petit gable décoratif.

Francquart donne un exemple de balcon romain (pl. V), en l'accompagnant de ces réflexions : « On use en Italie au-dessus d'aulcunes portes, de balcons » ou appuys fort commodieux pour prendre la frescheur et facilement voir » les passants. »

Cette nouveauté attrayante devint bientôt le thème de prédilection de nos architectes. Les tableaux de Daniel van Alsloot et d'Antoine Sallaert, des Musées de Bruxelles et de Madrid, représentant la place du Sablon et le tir

des arbalétriers, nous montrent le balcon en fer communément appliqué à la maison bourgeoise peu d'années après.

Les écoinsons de l'archivolte de la porte dont nous venons de parler (pl. V), sont ornées de deux valves de coquille, affrontées, de l'espèce dite de St-Jacques. Ce futile motif que Francquart affectionnait peut-être parce qu'il constitue l'attribut caractéristique de son patron, se développe sur toute la surface du tympan de la porte de la planche VIII. Des consoles traitées dans le même esprit se remarquent aux planches X et XVI. Une coquille évidée forme l'abat-jour de la porte bâtarde de la planche XIII, remarquable par des Termes à gaînes quadrangulaires présentant à leur partie supérieure deux bustes de jeunes femmes, aux seins nus singulièrement exagérés, qui la cantonnent avec assez de gaucherie.

Détail précieux : Francquart vient parfois à résipiscence; alors il étudie les architectes du siècle de Léon X, affecte une grande simplicité qui n'est pas dans son caractère et emploie des ordonnances rustiques à refends et à bossages, comme aux planches XVIII et XIX. A la planche XV il ajoute ce texte : « Voicy une façon de portes rustiques, qui se montrent bien en œuvre et sont fort usitées à Rome. »

Nouveautés italiennes, motifs importés des « fachons de bastir » romaines, florentines, vénitiennes, génoises, telle est, au fond, le souci inquiet et la recherche constante des architectes flamands.

OEuvres architecturales de Francquart.

Ce livre singulier, malheureusement trop exigu, de Francquart, se termine par deux eaux-fortes intéressantes; l'une, de détails de menuiserie de portes s'adaptant aux baies dessinées dans les estampes précédentes; l'autre, de quatre cartouches se rapprochant comme type de ceux de la planche Q du rare recueil de Crispin De Pas. Dans la composition de ces cartouches, l'artiste est si franchement italien que l'on mettrait plutôt sous cette planche les noms de Bernardino Pochetti ou d'Agostino Mitelli que celui de Jacques Francquart.

En 1619 notre artiste fut chargé, par l'archiduc Albert, d'ordonner le catafalque érigé dans l'église Ste-Gudule pour les funérailles de l'archiduc Mathias, son frère, décédé à Vienne le 20 mars. Christian Kramm possédait le dessin original de cette ordonnance, enluminé et doré à la façon

des anciennes miniatures. Exécuté avec un soin extrême, ce rare et précieux document donnait une idée complète de la somptuosité rédondante du goût dominant de cette époque.

Outre l'église des Jésuites à Bruxelles qui par ses triples nefs soutenues par des colonnes doriques portant des arcs plein cintre; son sanctuaire à l'italienne distingué par une riche décoration de marbre et sa toiture, bombée en forme de carène de galère, n'avait pas sa pareille aux Pays-Bas, Francquart construisit encore en 1629 et termina dix-huit ans après, la belle église du Béguinage de Malines.

La première de ces constructions, sécularisée en 1773 avec la suppression des Jésuites, fut malheureusement démolie en 1812, sous un prétexte de la valeur de celui que la Régence de Bruxelles mit en œuvre lors de la création du Boulevard Central pour arriver à renverser l'église des Augustins; la seconde existe encore et sa façade offre une grande analogie avec celle des Jésuites de Bruxelles.

Quant à l'église du Béguinage à Malines, c'est la *Chiesa romana* dans toute sa pureté, avec ses fenêtres et ses portes d'un cachet plutôt civil que religieux. Franchement, quelle que soit d'ailleurs notre estime pour Francquart, nous préférons mille fois comme interprétation pittoresque de l'art gréco-romain les façades d'églises qui terminent le livre des cinq ordres de Vredeman De Vries. Tout en adorant Vitruvius et en suivant la doctrine de Serlio, le vieux maître de Leeuwaerden avait le secret de revêtir ce beau corps antique d'un fier « pourpoinct déchiqueté menu » taillé à la mode flamande. Le corps et le vêtement sont, à peu d'exceptions près, également italiens chez Francquart, Coebergher et leurs émules.

Restitution à Francquart de la paternité du plan du temple des Augustins à Bruxelles attribué généralement à Wenceslas Coebergher.

Une découverte récente de M. Ch. Keelhoff dans la copie des archives des PP. Augustins, transcrite en 1717 par N. de Tombeur, historiographe de cet Ordre, actuellement conservée à Gand, semble devoir faire attribuer à Jacques Francquart l'église des Augustins de Bruxelles que tout le monde regardait jusqu'ici comme l'œuvre de Wenceslas Coebergher. Voici ce texte intéressant :

« Notre provincial, Georges Maigret, consentit, le 22 février 1620, à la » reconstruction de notre église, à Bruxelles, après avoir préalablement

» approuvé le plan de Me Jacques Francquaert, le principal architecte de » la ville et de la Cour. Ce fut le même qui bâtit, quelques années auparavant, notre couvent et, en 1615, notre collége. Le nonce apostolique » procéda, le 5 mai, à la consécration de la première pierre, que le noble » seigneur A. de Noyelles, gouverneur d'Arras, posa au nom des archiducs » Albert et Isabelle. » Même volume, page 124 : « Cette église ne fut » achevée que le 31 octobre 1642 quand l'archevêque Boonen la consacra » et le lendemain y officia pontificalement. »

Ce qui nous semble confirmer cette rectification attributive, c'est que Francquart publia à Anvers en 1636 les Portraits des hommes illustres de l'ordre de St-Augustin, trente planches gravées par Corneille Galle.

L'église des Augustins à Bruxelles est un trop remarquable monument de l'époque italo-flamande pour qu'on ait pu songer sérieusement à la démolir. Comme valeur artistique et comme type, nous pouvons la comparer, et ce n'est pas peu dire, aux églises romaines de St-Jérôme des Dalmates, *ad ripam Tiberis,* des SS. Athanase et Grégoire, des Grecs; de Ste-Marie des Carmes au delà du pont St-Ange; de St-Louis des Français; de Ste-Suzanne sur le mont Quirinal; de l'hôpital des Incurables, sur la *Via Flaminia;* de Ste-Marie *de Vallicella,* de la congrégation de St-Philippe de Néri, et finalement de Notre-Dame de Lorette *in agro piceno,* et même à la façade du Grand Gesù, œuvre de Maderno. Qui donc oserait à Rome proposer de démolir l'un de ces temples? Eh bien, que l'on compare l'ordonnance de la façade des Augustins avec celle des plus belles églises que nous citons, par exemple Ste-Suzanne et Ste-Marie *de Vallicella,* et l'on verra que l'œuvre de l'architecte flamand peut hardiment rivaliser avec celle des maîtres italiens.

W. Coeberger était mort en 1634, comme on le verra bientôt. Quant à Francquart, la date de sa mort, fixée à 1652 par Kramm, doit être rapportée à 1651, d'après les registres cités plus haut.

OEuvres accessoires de Francquart.

L'architecte bruxellois composa en 1621 les dessins du grand et du petit lutrin (*lesseneer*) du chœur de l'église Ste-Gudule, dont les comptes nous apprennent qu'ils furent coulés en cuivre par Jean-Jacques Van den Broeck, dinandier (*geelgitere*), demeurant à Bruxelles *op t' Koperbeke,* la rue où, comme on le sait, s'élevait le palais Granvelle. Ce Van den Broeck reçut pour

le grand lutrin qui figurait sur un riche soubassement, un aigle de l'empire à double chef — couronné et nimbé — quatre cent deux florins du Rhin et cent sept pour le second.

En 1633, Francquart donna le dessin d'un nouveau maître-autel en bois, pour la même église. Il devait coûter trente-trois mille florins, et les archives nous apprennent que la dépense eût été supportée par le révérend doyen Philibert de Mol. Avant de prendre une résolution, les marguilliers crurent devoir en référer à l'archevêque de Malines et rien ne fut fait.

Rogus ou chapelles ardentes.

En 1634, il ordonna le *Rogus* ou chapelle ardente des funérailles de l'Infante Isabelle célébrées le 3 mars dans l'église S[t]-Jacques-sur-Caudenberg à Bruxelles. Cette décoration funèbre fut gravée par C. Galle.

Il nous reste à parler des embellissements que notre artiste exécuta au château du prince de Barbançon, où il construisit une chapelle, et de la fameuse ordonnance de la « Pompe funèbre » de l'archiduc Albert dont il fut chargé. Le *Rogus* ou cénotaphe élevé dans l'église S[te]-Gudule était conçu à la façon italienne et dans le genre des chapelles ardentes que composait « Bastiano Fulli pittore Sanese » et dont il laissa une suite gravée. Le principal *Rogo* de cet artiste, qui excellait dans ces sortes de représentations, fut élevé dans la cathédrale de Sienne pour les obsèques de Nicolas Piccolomini, capitaine du peuple de cette ville, mort en 1605. Nous dirons peu de chose du cortége considérable des courtisans pour nous attacher particulièrement au char qui le terminait.

Char funèbre de l'archiduc Albert, 1622.

On devine l'influence « rubenesque » dans la coupe heureuse du corps de ce « chariot funèbre. » Destinée bizarre, il figura plus tard à l'*Ommeganck* de 1670. A la demande du marquis de Spinola, le gouvernement l'avait donné à la ville de Bruxelles. On avait fait de même lors des funérailles de Charles-Quint pour la célèbre galère de cinquante pieds de haut *la Victoire*, gravée dans le rare recueil de Jan et Lucas van Doetechum.

Le char funèbre de l'archiduc Albert possédait un véritable mérite artistique : librement dessiné, plantureusement modelé, d'une silhouette un peu tapageuse, il devait se montrer pittoresque et imposant avec ses chevaux revêtus de caparaçons tissus d'arabesques brodées en or, ses bannières héraldiques, ses balustres d'argent, ses consoles enroulées, ses figures allé-

goriques et sa face postérieure décorée comme le château de poupe aux dorures étincellantes d'une frégate amirale.

Dans la largeur de faire et dans la grande couleur flamande du « chariot funèbre » que Francquart exécuta en 1622, nous trouvons un avant-goût du splendide char de triomphe, œuvre exubérante du génie de Rubens, promené dans les rues d'Anvers en 1635 et qui devait donner l'immortalité au combat de Calloo, dont van Tulden nous a laissé une fougueuse eau-forte.

En mettant en parallèle le char funèbre de 1622, et le Livre de portes publié en 1616, on voit que le favori de l'infante Isabelle avait, dans son commerce avec Rubens, reçu des conseils et étudié des exemples qu'il sut mettre à profit. L'année suivante, l'architecte fit paraître en un in-plano de 54 planches avec frontispice gravées par C. Galle, le cortége des funérailles de l'archiduc Albert. Le recueil porte ce titre : *Pompa funebris optimi potentissimi q. Principis Alberti Pii, Archiducis Austriæ, Ducis Burg. Brab., etc., veris imaginibus expressa a Jacobo Francquart, Archit. Reg.; ejusdem principis morientis vita scriptore E. Puteano Consil. et Historiogr. Reg. Bruxellæ, CIↃ IↃ CXXIII. Prostant apud Joannem Mommartium.* Ce recueil ne fut pas destiné au public. L'infante Isabelle en fit cadeau à chacun des personnages qui figurèrent dans le cortége et dont l'artiste a reproduit toutes les physionomies. Cette première édition est rare et estimée. Ajoutons encore que cette publication valut à l'artiste un procès avec un certain Denis Waterloos — les pièces reposent aux archives des Hospices de Bruxelles — et qu'en 1628 le libraire bruxellois, Jean Léonard, se rendit acquéreur des cuivres et en donna un nouveau tirage que l'on rencontre plus souvent.

En 1643, Jérôme Du Quesnoy, le jeune, revint aux Pays-Bas. Il fut adjoint à Francquart, architecte de la Cour (malade), en qualité d'architecte statuaire et sculpteur de la dite Cour par commission royale du 26 octobre.

Jérôme Duquesnoy, le jeune, est adjoint à Francquart malade, comme architecte-sculpteur. 1643.

Né, selon les uns, en 1577, selon d'autres, au contraire, en 1590, Francquart mourut à Bruxelles, sa ville natale, d'après l'opinion commune, le 18 juin 1652. Le registre copié par N. de Tombeur rectifie cette date à la page 127 : « Le 6 janvier 1651 fut enterré M. J. Francquart, l'architecte de cette église et du couvent. »

Jacques Francquart avait été créé chevalier en 1621 par Philippe III, et nommé gentilhomme de la Chambre d'Isabelle; il vécut célibataire et laissa toute sa fortune à son cousin Nicolas Francquart qui fut un habile architecte, mais sur la vie et les œuvres duquel nous manquons de documents.

Nicolas Francquart.

Jacques Francquart fut un artiste aux mœurs exemplaires : travailleur, ni égoïste ni envieux. Soigneux de sa personne, beau cavalier, il eut la passion des fraises tuyautées de point de Malines, des chaînes d'or et des épées à coquille et quillons ciselés d'Hortuno de Aguire, l'armurier favori de Philippe III et d'Albert. Nous trouvons ces détails dans une « Pasquille » contemporaine où l'on malmène, en déplorables vers français, la Cour de la « Nonne à vertugadins. » Chose singulière, c'est à peu près le seul personnage dont on n'attaque pas les mœurs et l'on peut dire qu'il emporta dans la tombe une réputation de talent, d'honnêteté et de vertus que l'envie n'osa jamais ternir malgré la haute faveur dont il jouissait auprès d'Isabelle. Le portrait de Francquart, dessiné par sa nièce Anna Francisca De Bruijn, fut gravé par Hollar en 1648. Il figure encore au nombre des illustrations du *Gulden cabinet* de Cornelis de Bie.

Édifice religieux élevé par les Jésuites dans toute l'étendue des Pays-Bas.

Les Jésuites, pendant la première moitié du XVIII[e] siècle, mirent une grande ardeur à bâtir des temples et des colléges. Ils élevèrent successivement (1615-1621) la belle église d'Anvers, due à la colloboration du recteur François Aguillon et de Rubens; celle de Bruges d'une architecture parfaite (1617-1645); celle de Louvain, véritable type du style de l'école romaine, bâtie sur les plans de l'architecte jésuite Guillaume Hesius, de 1650 à 1666; celle de Malines, construite sur les dessins de Luc Faid'herbe, de 1669 à 1676; l'église des Jésuites wallons de Liége, élevée en 1682 et, presque en même temps, les temples ou chapelles de moindre importance bâties dans leurs résidences secondaires de Huy, Lierre, Alost, Tongres, Gand, Courtrai et Tournai. Tous ces édifices offrent le type de l'art architectural romain du XVII[e] siècle et rentrent dans notre appréciation générale; quant à la remarquable église des Jésuites d'Anvers, dont le *campanile* est d'une élégance et d'une délicatesse exquises, on en trouvera une étude détaillée dans le chapitre consacré à Rubens.

Dès que les Jésuites eurent donné le branle, d'autres ordres religieux et finalement le clergé séculier élevèrent des temples « à la romaine. » La nomenclature en est longue : nous avons déjà cité l'église du Béguinage de Malines, construite par Francquart, de 1629 à 1647.

Wensel ou Wenceslas Coebergher naquit à Anvers en 1561; Immerzeel, sans fournir de preuves à l'appui, le fait naître à Bruxelles en 1560 et mourir en 1650; Kramm en 1554 et 1634; M. Gachard précise le décès au 23 novembre 1634. Les véritables dates de la naissance et de la mort de Coebergher ont été découvertes par le savant archiviste, M. Pinchart, et publiées dans ses *Archives des arts*. L'orthographe de son nom varie également, celle que nous avons adoptée est conforme à sa signature autographe. Cet artiste était fils naturel de Wenceslas et de Catherine Raems; ses lettres de légitimation sont datées d'Anvers du mois de mai 1579; il habitait alors Paris. Élève de Martin de Vos, il fut inscrit en cette qualité en 1593 aux *Liggeren* de la Corporation de St-Luc à Anvers.

Wenceslas Coebergher. 1561-1635.

Coeberger quitta l'atelier de De Vos par désespoir d'amour et, pour faire trêve à son chagrin, il partit pour l'Italie où il produisit des œuvres qui répandirent sa réputation. Après une absence de plusieurs années, il rentra dans sa patrie, emmenant sa femme, la fille du peintre flamand Jan Francken ou Franco, qu'il avait épousée à Naples. Les archives de la *Gilde des Romanistes*, à Anvers, nous apprennent qu'il fut admis, comme *gildebroeder*, au banquet annuel de cette confrérie, en 1605, l'année même où il obtint la maîtrise. Cette particularité précise l'époque de son retour aux Pays-Bas. Depuis lors, secondée par des connaissances étendues, son activité ne devait plus manquer d'éléments jusqu'à sa mort.

Nous savons avec certitude que Wenceslas Coebergher construisit deux édifices religieux : les Carmélites de Bruxelles et le temple à coupole de N.-D. du Mont-Aigu.

On lui attribue également les églises des Augustins et du Grand-Béguinage à Bruxelles. Quant à nous, quoique cette dernière ait été élevée après la mort de Coebergher, nous n'hésitons pas à lui en accorder la paternité, non d'après la tradition, mais après une étude approfondie du plan, de la décoration, des détails, moulures et motifs caractéristiques qui tous appar-

tiennent à la manière bien connue du maître et que l'on peut contrôler sur les constructions qui lui sont authentiquement acquises.

L'argument spécieux, tiré de la date de la mort de cet artiste, arrivée avant la construction de l'église, est de peu de valeur, attendu qu'on impose souvent à un architecte les plans antérieurement élaborés par son devancier. On ne conteste pas à Michel-Ange la paternité de l'église St-Pierre à Rome, qui fut après sa mort successivement continuée par Vignole, Della Porta, Fontana et ne fut positivement terminée que par Carlo Maderno, sous le pontificat de Paul V. Pour citer un exemple récent, rappelons-nous que l'Arc de triomphe de l'Étoile à Paris, dont Chalgrin fit les dessins primitifs en 1806, fut seulement achevé trente ans plus tard sous la direction de Blouet, après avoir passé, depuis la mort de Chalgrin arrivée en 1811, sous les directions successives de Goust, de Fontaine, de Debret, de Gisors, de Labarre et de Huyot.

Comme architecte, Coebergher surpassa positivement Jacques Francquart. Partant comme ce dernier de la donnée italienne, il a plus de noblesse d'énergie, un goût plus sûr et plus relevé. Ses détails sont moins confus, plus larges. Il chercha toujours et réussit parfois à rencontrer des effets pittoresques et inattendus, témoin sa charmante tourelle, malheureusement inachevée, de l'église St-Jean-Baptiste au Béguinage, à Bruxelles, et les heureux motifs d'agencement des fontaines, des grottes et des nymphées du *Slot de Tervueren*, opulente maison de chasse de nos souverains, dont Campo Weijerman parle avec de grands éloges.

Il fut à la fois artiste, ingénieur, chimiste, numismate et philantrope. En 1618 il obtint, par lettres patentes du 9 avril, un octroi pour pouvoir exploiter seul aux Pays-Bas la fabrication de la potasse; ce privilége fut renouvelé pour lui et ses héritiers par de nouvelles lettres du 9 septembre 1627.

Les Monts-de-piété. 1617.

Coebergher bâtit tous les *Monts-de-piété* belges, à Anvers, Gand, Malines, Tournai, Bergues, Valenciennes, Cambrai, Bruges, Lille, Douai, Namur et Courtrai. Il prêta le serment en 1617 comme surintendant de tous ces *Monts de piété*, entre les mains de messire Engelbert Maes, chevalier, membre du conseil d'État et chef-président du Conseil privé de Leurs Altesses Sérénissimes. Ce que l'on croira difficilement, c'est qu'une aussi utile institution

trouva chez les contemporains des détracteurs acharnés et haineux. Un certain Jean de Lilers lança trois pamphlets ignobles contre l'établissement philantropique dû à l'initiative de Coebergher. Le plus connu de ces libelles, devenus aujourd'hui fort rares, est intitulé *La Cassandra.*

Coebergher y répondit vigoureusement en publiant à Malines, en 1621, son *Apologia ofte Bescherm redenen tegen de hekelen van de onredelijke vijanden en tegen reders, etc.*

Les bâtiments des Monts-de-piété (*Bergen van barmhartigheid* ou *Lombarden*) élevés par Coebergher ne sont remarquables au point de vue de l'architecture que par quelques fragments, comme portails, cartouches et emblèmes, et par leur distribution, fort commode et entendue pour l'époque, mais qui a beaucoup vieilli et dont l'extrait suivant d'une description faite au XVIIe siècle pourra donner une juste idée. « L'édifice est dressé de telle » façon d'architecture, que les gages s'y mectent et s'arrangent en si bons » lieux, qu'ils sont conservez sans danger d'aucune détérioration ni mesmes » d'aucun meschief de feu, estant aussi le dict édifice tellement muny en » tous endroits, qu'il est rendu assuré contre toutes surprinses et violences de » larrons et voleurs; autant qu'il se peut humainement faire, selon le juge- » ment de tous ceux qui en ont prins inspection. »

Caractères architectoniques des Monts-de-piété.

Coebergher est encore l'auteur des plans de l'hôtel de ville d'Ath. Les Annales de la Société archéologique de Mons (1865) contiennent une intéressante notice à ce sujet. Il avait aussi dessiné pour le chœur de l'église de N.-D. de Laeken, près Bruxelles, un projet de stalles, qu'un ébéniste (*ebbenwerker*) nommé Jacob Boxhorinck prit l'engagement de confectionner « de bon bois d'ébène » sur le modèle des stalles de l'église de N.-D. au Sablon à Bruxelles. Elles devaient comprendre « autant de siéges que possible et pour chaque siége on payerait 40 florins du Rhin » Cette convention fut signée le 13 mars 1608.

Jeune encore, allant de Rome à Naples, où il se lia d'amitié avec un de ses compatriotes, Jan Francken, dont nous avons vu qu'il épousa la fille, Coebergher avait traversé les marais Pontins. Il constata les ravages causés par les fièvres, et songea à l'instant à un marais, moins étendu, mais non moins pestilentiel et redoutable aux populations environnantes, qui existait entre

Dessèchement des *Moeres*. 1622.

Furnes et Dunkerque. De retour aux Pays-Bas, Coebergher put mettre enfin en 1622 son idée à exécution ; il dessécha les *Moeres*.

Il lui revient de ce chef une gloire immense dans les annales de l'humanité.

Rivalité de Rubens et de Coebergher.

Les succès de Coebergher, comme peintre et comme architecte, lui valurent les honneurs et la fortune. S'il ne fraya point avec les *hidalgos* de la Cour d'Isabelle, il afficha autant de morgue et de mauvais vouloir envers ses rivaux que Francquart témoignait de modestie et de bons procédés. Philippe IV signa en sa faveur des lettres de chevalerie le 14 octobre 1654 ; s'il ne fut jamais baron, comme l'a avancé M. Bortier, dans une remarquable Notice biographique, il mourut seigneur de Groenlaendt, Petite Moere, etc. Son bonheur eût été sans mélange si, comme van Oort et Abraham Janssens, il n'eût jalousé Rubens, dont la renommée croissante était son cauchemar. Par sa faveur constante et ses accointances à la Cour d'Isabelle, Rubens appartenait au parti espagnol détesté des Flamands; aussi Coebergher l'appelait-il par dérision *el Rey* et ne se faisait-il pas faute de l'attaquer et de le critiquer en toute occasion.

OEuvres littéraires attribuées à Coebergher.

La bibliothèque de peinture de C. T. Murr de Francfort cite un *Tractatus de Pictura* par Wenceslas Coebergher publié sans date ni nom d'imprimeur, probablement pendant son séjour d'Italie. M. Coomans, littérateur et membre de la Chambre des Représentants de Belgique, mentionne de notre architecte des Mémoires sur la peinture, l'architecture et la numismatique; malheureusement ils n'ont jamais été publiés. Nous ne pouvons donc apprécier Coebergher que par ses œuvres exécutées, et nous trouvons que dans toutes celles qui nous sont parvenues il a fait preuve d'un sentiment éclairé de l'application de l'architecture antique, et qu'il préféra toujours les œuvres des moins *inebriati* des maîtres de la décadence italienne.

Coebergher construit la première coupole italienne aux Pays-Bas. N.-D. de Montaigu, 1609-1621.

Son style est plus large que celui de Francquart, et cependant il est moins froid. Il importa d'Italie, où elle était en grande faveur depuis Santa-Maria del Fiore, la coupole, motif qui n'avait figuré jusque-là qu'en peinture et en décor et qu'il osa réaliser matériellement. L'admiration de Coebergher pour ce genre d'édifices se montre dans la prédilection qu'il a mise à le choisir de préférence pour les fabriques dont il étoffait ses tableaux. On en voit un exemple dans l'*Ensevelissement*, au Musée de Bruxelles, où un dôme de style Renais-

sance, très-bien conçu, figure à l'arrière-plan dans une vue fantaisiste de Jérusalem bâtie à la florentine.

La coupole dont Coebergher couvrit l'église de Montaigu est lourde et massive; il est vrai qu'il y a là un premier essai d'une des plus grandes hardiesses de construction de l'architecture qui place, comme bâtisseurs, les Romains bien au-dessus des autres peuples de l'antiquité, et dont nous n'avions aux Pays-Bas que de timides spécimens ogivaux aux églises de Notre-Dame d'Anvers, et de St-Jean, à Bois-le-Duc. Van Santen, architecte néerlandais dont nous parlerons tout à l'heure, avait déjà projeté une vraie coupole à l'italienne pour l'église abbatiale de Gand, commencée en 1629. Mais l'on sait que cette coupole ne fut bâtie qu'en 1722 par Matheijs. Les deux églises à coupoles qui furent érigées aux Pays-Bas depuis la rotonde de Montaigu furent, la première, celle de Notre-Dame de Bon-Secours, proche la rivière de Senne, à Bruxelles, bâtie par Jean Cortvriendt en 1668, et la seconde, celle de Notre-Dame d'Hanswijck, à Malines, véritablement élégante et gracieuse, élevée par Luc Faid'Herbe en 1678.

Une espèce de malédiction étrange s'est appesantie sur les œuvres de Coebergher, comme plus tard une même funeste influence sembla s'attacher aux constructions d'un de nos plus grands architectes de la fin du XVIIIe siècle, Messire Laurent-Benoît de Wez. Cette fatalité s'est acharnée à détruire les titres qu'avaient ces deux artistes à l'admiration de la postérité.

Le 4 septembre 1646, le général Bette marquis de Lede, menacé dans Dunkerque, rompit les écluses et inonda les fertiles plaines des *Moeres* sur une étendue de plus de cinq lieues carrées. Tout périt; les populations enveloppées d'eau ne purent se sauver. L'œuvre splendide du génie de Wenceslas Coebergher fut anéantie dans le court espace de quelques heures qui sépare la marée haute de la marée basse. Par bonheur l'architecte était descendu dans la tombe.

Coebergher mourut, en effet, le 23 novembre 1635. Campo Wijerman nous a conservé son éloge, en distiques latins, placé sur l'épitaphe du tombeau que lui élevèrent ses enfants dans l'église de Notre-Dame de la Portioncule, aux Récollets de Bruxelles, détruite par le bombardement de 1695.

Il laissa huit enfants de sa femme, Suzanne Franck, trois garçons et cinq

filles. Charles, l'aîné des fils, succéda à son père le 4 août 1635, dans la surintendance générale des Monts-de-piété où il servait gratuitement depuis 1622; Augustin le puîné, fut également fonctionnaire de cette administration; Jacques, le cadet fut d'abord capitaine d'une compagnie de Chevau-légers au service de Philippe IV, puis chartreux. C'est à ce dernier que le jésuite Jacques Wallius de Courtrai, notre gracieux et sentimental poëte latin, adressa une élégie restée célèbre à l'occasion de sa première Messe.

Des quatre filles de notre artiste, Catherine, l'aînée, se maria à messire Guillaume de Wezeren, écuyer, Madelaine au baron de Troibrèze, Cécile à Messire André de Bruynes, « mayeur de la ville de Mons. » Marie-Thérèse épousa messire Gérard-Antoine de Rijckel, écuyer et sa dernière fille Marie-Émérance, prit le voile au Béguinage de Malines.

Architectes flamands à l'étranger. Jean de Bologne, Pierre de Francheville, Albert van den Brulle, Alex. Colin et Pierre de Witte.

Après ces deux artistes qui exercèrent leur art aux Pays-Bas, il serait injuste de ne pas accorder une place honorable dans ce travail à Balthazar Gerbier, à Jean de Bologne, à son élève Pierre de Francheville, à Albert van den Brulle, à Alexandre Colin et à Pierre de Witte, qui étendirent à l'étranger la réputation de l'école flamande.

Balthazar Gerbier d'Ouvilly (1572-1667).

Balthazar Gerbier d'Ouvilly, créé chevalier en 1638 par Charles I[er], roi d'Angleterre, naquit en 1572 à Middelbourg, en Zélande, d'un père, gentilhomme d'origine normande, né à Anvers et d'une mère picarde, fille du seigneur de Blanet. Il apprit l'architecture à Rome, d'après son propre témoignage, et à vingt ans passa en Angleterre. Gerbier fut un homme universel; il unissait une habileté diplomatique singulière aux talents particuliers d'architecte, géomètre, mathématicien, cosmographe et à une adresse infinie pour peindre à la gouache des tableautins recherchés.

Protégé par le duc de Buckingham, qui l'avait nommé son écuyer (*master of the horses*) il suivit cet ambassadeur à Madrid et à Paris.

Ce fut Gerbier qui introduisit en Angleterre le genre italo-flamand, désigné par les architectes anglais sous le nom d'*Élizabethan style*, encore en vogue sous la reine Anne. Agent diplomatique de Charles I[er], il fut envoyé en qualité de ministre résident à la cour d'Isabelle. Disgracié sur la dénonciation du marquis de Oñate qui l'accusait de s'employer aux intérêts des Provinces-Unies, il repassa en Angleterre, où il sollicita du Parlement sa naturalisation

et la qualité de sujet anglais. Pendant la tourmente politique du règne de Cromwell, il passa en Amérique, revint en Angleterre après la victoire décisive de Monck qui amena la restauration de Charles II, et donna les dessins des Arcs de triomphe élevés à l'occasion de sa rentrée en possession de la couronne. Ces arcs ont été gravés par Robert Peake.

Van Dijck peignit deux fois le portrait de Gerbier. Bien qu'il détestât et craignit cet artiste, il cherchait cependant à gagner ses bonnes grâces à cause du grand crédit dont il jouissait à la Cour d'Angleterre.

Influence de Gerbier sur l'art architecturale en Angleterre. Il fonde la première école d'architecture de Londres, 1648.

En 1648, un peu par besoin de se créer des ressources, il fonda à Londres la première école d'architecture qui ait été établie au Royaume-Uni. Les tendances de cette école eurent bientôt une influence décisive sur l'art anglais. Son principal élève fut le Capitaine William Wind, esq. Charles I[er] avait, antérieurement, par lettres patentes de février 1630, octroyé l'autorisation d'ériger cette institution que Gerbier intitula *Musæum Minervæ.* Il y enseignait à la fois (car il était en même temps directeur et professeur de son académie) l'architecture civile et militaire, les fortifications, les mathématiques, la navigation, la cosmographie, la peinture, la numismatique et les langues étrangères. Mais l'époque politiquement glorieuse du règne de Cromwell fut déplorable au point de vue artistique; Gerbier, pour soutenir sa famille, dut émigrer en Hollande et de là au Surinam. Revenu, comme nous l'avons dit, après la restauration monarchique opérée par Monck, il ne s'occupa plus que d'architecture, fut nommé Surintendant des bâtiments et Maître des cérémonies. Il avait déjà brigué ce poste sous Charles I[er], mais il ne put l'obtenir à cause de la rivalité d'Inigo Jones : il ne pardonna jamais à cet architecte son opposition ouverte en cette circonstance et s'en vengea froidement depuis.

Balthazar Gerbier publia divers ouvrages d'architecture, très-difficiles à rencontrer de nos jours et dont voici les principaux :

1° *A brief discourse concerning the thre chief principles of magnificent buildings;* il y critique avec plus d'aigreur que de fondement les œuvres d'Inigo Jones;

2° *Counsel and advise to all builders,* publié en 1663 : il s'y attaque particulièrement à Webb, élève d'Inigo. Il fit paraître finalement un discours emphatique et mal digéré sur l'architecture monumentale qui n'a rien ajouté à sa réputation.

Gerbier donna le dessin de la célèbre *Temple Bar*, porte historique de la cité londonnienne, dont on a faussement attribué la paternité au chevalier Wren.

Efforts de Gerbier pour établir les Monts-de-piété en France et en Angleterre.

Il se montra l'ardent émule de Coebergher dans la diffusion des Monts-de-piété ou *Lombards*. Repoussé en Angleterre, il songea à les établir en France, et publia à cet effet, de 1643 à 1644, trois opuscules fort rares réimprimés dans les «Archives curieuses de l'histoire de France». Gerbier obtint même des lettres patentes de Louis XIV du 7 septembre 1643 pour réaliser son projet. Il échoua : et ce mauvais succès priva pendant cent années encore le royaume de France des bienfaits de l'institution des Monts-de-piété.

Nous avons vu Gerbier se venger des attaques de ses rivaux anglais par des pamphlets et des critiques violentes : certaines de ses publications ne semblent faites que pour lui procurer l'occasion de lancer dans le public les attaques les plus diffamatoires au talent et au crédit des artistes indigènes ; pour y échapper, la plupart songeaient à le flatter, ainsi le fit van Dijck, et par cette condescendance contribuaient à raffermir la véritable dictature que l'artiste flamand exerça toute sa vie sur l'école anglaise.

En 1667, âgé de 95 ans, il élevait encore le château de Hemsted Marschal, appartenant à Milord Craven; brûlé en 1651, cet édifice fut rebâti en 1714. Gerbier mourut la même année (1667), laissant deux fils, Charles et Georges, qui débutèrent dans la littérature mais ne réussirent pas à se faire un nom. Il eut encore plusieurs filles, dont l'une mourut de mort violente en Amérique, où l'artiste avait émigré, comme on sait, pendant le règne du Protecteur.

Longue influence de Gerbier sur l'architecture anglaise.

Nous avons dit que l'influence de Gerbier se fit encore sentir sous la reine Anne. En 1728, sous Georges II, un siècle après que Gerbier eut établi à Londres son *Musæum Minervæ*, James Gibbs publiait un superbe ouvrage d'architecture dédié au duc d'Argyll, son protecteur. L'artiste anglais avoue avoir essayé d'imiter les Italiens; mais tout son ouvrage, et principalement la riche série de cartouches, démontre que ce qu'il a étudié, vu et rapporté de Rome, c'est exclusivement ces motifs d'architecture Loyolite que Rubens préférait, que Gerbier avait intronisés en Angleterre et avec lesquels Gibbs s'était familiarisé à son insu. Si l'on veut se convaincre de l'engouement des artistes anglais pour le style Rubens, on n'a qu'à parcourir le recueil de frises dessinées par Edward Pearce et gravées par Robert Peake en 1640, dont le

cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique posssède quelques planches. Le porche de S[te]-Marie, à Oxford, est tout à fait conçu dans le style italo-flamand de l'école de Rubens : colonnes torses, frontons enroulés sur lesquels s'appuient des anges, archivoltes interrompues par des cuirs formant clef, tous les motifs principaux y semblent avoir été réunis pour que l'on ne puisse méconnaître la parenté néerlandaise du monument.

Chose remarquable, les interprétations des cartouches italiens du livre de Gibbs ressemblent, à s'y méprendre, aux interprétations flamandes de Francquart, de Coeberghег et de Crispin de Pas. Ses cheminées, ses motifs de tombeaux, ses cartouches et tout particulièrement ceux des planches CXXXIII à CXXXV le démontrent sans conteste. Il est curieux de comparer le clocher de l'église des Jésuites d'Anvers, œuvre du père Aguilon, avec les douze motifs de campaniles donnés par Gibbs dans les planches XXVII à XXXI de son grand ouvrage d'architecture.

Interprétations italo-flamandes des architectes anglais.

Le style rocaille n'eut pas en Angleterre une influence générale. Fort peu goûté, il ne fut particulièrement employé que pour les meubles et les décors. Lord Richard Burlington, sir William Chambers, William Thomas, Kent et les deux Adams firent succéder presque sans interruption aux motifs italo-flamands d'Alessi traduits par Gibbs, Inigo Jones, Webb et leur école, les motifs italiens purs de Palladio. Combinés avec les monuments grecs mesurés et dessinés par J. Stuart et N. Revett et les peintures décoratives d'Herculanum et de Pompeïa. Tous ces éléments antiques réunis en corps de doctrine donnèrent le jour à cette seconde Renaissance qui traversa toute l'Europe dont nous avons fait l'histoire et que l'on appelle sans raison : style Louis XVI.

Jan van Santen.

Jan van Santen, appelé en Italie Giovan Fiamengo ou Vesantio, naquit à Utrecht, ville féconde en artistes de mérite, et étudia l'architecture à Rome sous Flaminio Ponzio, architecte du pape Paul V. A la mort de son maître, van Santen lui succéda dans sa charge et prit une grande part aux travaux du Vatican. Les cardinaux Pignatelli et Scipion Borghèse le protégèrent. On sait qu'il travailla au palais de ce dernier prélat, fit achever l'église S[t]-Sébastien, une des principales de Rome, enrichit la façade d'un portique en avant-corps soutenu par des colonnes accouplées, et construisit le dôme qui la

surmonte. L'épitaphe du monument qu'il éleva à la mémoire de son compatriote et ami Guillaume van Wede dans l'église des SS. Cosme et Damien à Rome lui attribue le titre d'*architectus generalis papæ Pauli V*. On doit encore à van Santen la villa Borghèse hors la porte Pinciane, et la villa Mondragone, propriété de la même famille, située sur une colline à une demi-lieue de Frascati.

A la demande du général de l'ordre de St-Benoît, van Santen fit les plans de l'église abbatiale de St-Pierre, que les Bénédictins se proposaient de construire à Gand en remplacement de celle bâtie sur le mont Blandin par Arnold, comte de Flandre. Cette tâche était digne de l'artiste, car au XVIIe siècle l'abbaye de St-Pierre était à la fois le plus riche et le plus illustre des monastères des Pays-Bas; le prélat portait le titre de prince de Camphen et de primat de la Flandre, et possédait la juridiction temporelle sur une grande partie de la ville. Cette œuvre fait honneur à van Santen; la coupole qui se voit à la partie antérieure de l'église serait, à part celle de Montaigu qui ne peut lui être comparée comme proportions, le premier exemple important de cette merveilleuse application des Romains dérivée du type de l'arc dont le Panthéon fournit le plus majestueux exemple.

N'oublions pas d'ajouter que si cette coupole figurait sur le plan de van Santen, elle ne fut cependant bâtie qu'en 1722 sous la direction de l'architecte Matheijs.

Nous possédons quelques estampes peu communes, exécutées d'après des compositions de van Santen, que nous ne trouvons renseignées nulle part, et qui sont du plus haut intérêt pour l'histoire de l'influence italienne sur notre architecture au XVIIe siècle.

1° Une suite de portes intitulées: *Porta del inventione de Joan de Santen, archit^o^ Romano. — Poort naer de Inventie van Joan vā Santen architeck tot Roomen*. Cette ordonnance d'ordre ionique supportant un ordre de caryatides porte, à sa protiride ou clef de voûte, l'écusson armorié de la famille Borghèse surmonté d'une couronne princière, et en amortissement, un buste au front lauré portant l'écharpe militaire sur l'armure. Il est remarquable que cette composition se rapproche à la fois comme ensemble de la façade du Pavillon de travail de Rubens à Anvers et de la porte d'entrée — l'arcade supérieure avec ses caryatides ou termes est d'un autre architecte — des Jardins

Farnèse de Vignole. Les planches suivantes II à VI se distinguent par beaucoup de facilité et une grande largeur de faire.

Nous ne savons à quelle date précise rapporter cette suite de van Santen; mais Camille Borghèse (Paul V), qui fit achever par Ponzio le célèbre palais — commencé en 1590 par Longhi pour le cardinal Deza — étant mort en 1621, on a quelques raisons pour les croire contemporaines.

Une grande analogie se remarque entre ces portes et celles de Francquart. Ce dernier architecte, qui séjourna longtemps à Rome, aurait-il été élève de Flaminio Ponzio et compagnon de van Santen? Il y a tant d'analogie entre les deux œuvres, une si singulière coïncidence de publication identique de l'étude particulière d'un détail qui n'avait son importance qu'aux Pays-Bas — l'architecture des portes résumant tout l'art dépensé à enrichir une façade — qu'on est en droit de supposer que, s'il n'y eut pas entre les deux artistes des rapports d'atelier, il y eut toujours des propensions architectoniques d'une indiscutable consanguinité.

Les deux autres planches jointes au cahier des portes sont des gravures détachées et présentent deux demi-façades de palais. Celle marquée (VI) a une échelle italienne de *Moduli* et une signature hybride : *Del inven de Sr Jan van Santen architect Rom.* La seconde (V), surmontée d'une *Loggia* ouverte, à une échelle flamande (*Biet, doet, duijm*), et est signée en latin : *Jan van Santen invent Romæ.* La façade marquée (VI) décorée d'ordres toscan et ionique surmontés d'un attique sur la hauteur duquel empiète la « vénitienne » centrale, est décorée de Renommées et de bustes d'Empereurs romains. La menuiserie de la porte cochère est remarquable : elle offre le type le mieux accentué de la porte Rubens si répandue encore à Anvers, à Bruges et à Gand, mais dont, malheureusement, les spécimens ont presque totalement disparu à Bruxelles. Van Santen mourut en 1623.

Les compositions de van Santen sont accompagnées dans notre recueil de deux élévations perspectives de fontaines signées: *Paulus van Vianen inv. del fecit*; celle marquée XXXV offre Neptune armé de son trident d'où jaillit une triple gerbe sur un socle étoffé de génies, de dauphins et de sirènes, et portant les *palle* des Médicis. La seconde, dont Atlas entouré de quatre aigles forme l'amortissement, est décorée de statues de nymphes jetant de l'eau par

Paulus van Vianen.

leurs seins qu'elles pressent du bout des doigts. Les angles de la base sont occupés par de jeunes tritons pourvus de conques et montés sur des dauphins. On n'y voit aucun emblème héraldique. Nous avons déjà eu occasion de parler dans ce travail de Paulus van Vianen, qui était un artiste de mérite, sur le compte duquel nous ne possédons guère de renseignements. Christian Kramm cite deux Paul van Vianen, le premier, frère cadet d'Adam Willemsz van Vianen, au retour de son pèlerinage d'Italie, fut admis au service de l'empereur Rodolphe II, résida longtemps à Prague et y décéda vers l'année 1620 d'après un document du *Stedelijke Register* d'Utrecht. On lui doit de remarquables pièces d'orfévreries ciselées dont les sujets sont empruntés à la mythologie. Le second artiste du même nom (fils ou frère du précédent?) fut admis en 1642 dans la Gilde de St-Luc de cette dernière ville. Le portrait de Paul van Vianen, le vieux, gravé par Janus Lutma *Junior*, acheté à la vente van Hall, se trouve actuellement au Musée d'Amsterdam.

Gijsbert Teunisz van Vianen.

Gijsbert Teunisz van Vianen fut un architecte d'Utrecht qui éleva, en 1633, la *Wittenvrouwenpoort* de cette ville, démolie en 1858, mais dont on conserve un dessin aux Archives d'Utrecht. On attribue aussi l'architecture de cette porte à Paul Moreelse, mais le *Liggere* de la Gilde utrechtoise de S[t]-Luc, mentionnant l'inscription de notre artiste, dit explicitement : « Gijsbert Teunisz van Vianen, bouwmeester, die de ongemeene fraije Wittevrouwepoort dezer stad geordonneerd heeft (1584). »

Citons après Gijsbert Teunisz van Vianen, Pierre de Francheville, appelé en Italie Pietro a Francavilla, sculpteur et architecte, né à Cambrai en 1553, élève, comme nous l'avons dit plus haut, de Jean de Bologne, admis à l'Académie de Florence et nommé en 1601 par Henri IV son premier sculpteur et architecte; il eut pour élève son fils, qui fut confirmé dans la charge de son père, et le fameux Bartolomeo Bordone.

Plaçons ensuite Albert de Brulle ou van den Brulle, d'Anvers, qui dessina et sculpta la belle boiserie de l'église S[t]-Georges le Majeur, à Venise, dont les bas-reliefs retracent la vie de saint Benoît. Donnons également une mention à Alexandre Colin, né à Malines, qui, par ordre de l'empereur Ferdinand I[er], en 1560, fit le superbe mausolée de Maximilien I[er], dans l'église

des Franciscains, à Inspruck. Alexandre Colin, qui fut anobli par Ferdinand, mourut le 17 août 1612. Il sculpta lui-même son tombeau et celui de sa femme, Marie Flieschaverin, décédée le 2 juillet 1594. Un très-bon dessin du monument funéraire de Colin à Inspruck se trouve au musée historique de Bruxelles. Des documents récents attribuent avec certitude, à cet artiste, l'architecture et la sculpture du fameux château de Heidelberg. Nous avons prouvé plus haut que l'architecture du Palatinat était une émanation du style flamand et en particulier de l'École anversoise. Il n'y a donc rien qui doive nous surprendre dans cette révélation.

En 1715, un Jacob Colin était architecte de l'empereur Charles VI et donna le plan du « Grand théâtre » élevé sur le marché du Vendredi à Gand, pour l'inauguration solennelle de ce prince comme comte de Flandre.

En même temps que les émules et les disciples de Rubens, luttant de zèle, propageaient dans les Pays-Bas espagnols les traditions d'architecture italienne adoptée par les Jésuites, florissait aux Provinces-Unies un petit groupe d'architectes qu'il ne nous est pas permis de séparer de leurs confrères d'en deçà du Moerdijck.

Trop d'affinités, de caractères distinctifs, trop de ressemblances typiques et de rapprochements significatifs tirés de la comparaison attentive des œuvres des maîtres, existent pour que l'école néerlandaise ne trouve pas place dans ce travail entrepris à partir d'une époque où les dix-sept provinces étaient réunies sous un même sceptre.

Influence prépondérante en Europe de l'école rubenienne.

D'ailleurs, l'heure de l'influence prépondérante de l'école anversoise allait sonner; l'art flamand touchait à son apogée, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, la Suède, le Danemark, l'Allemagne tout entière se disputaient les chefs-d'œuvre de Rubens, de van Dijck et de leurs émules. Sur la foi de l'enthousiasme du baron de Vicq, — l'ambassadeur flamand épris de Rubens, dont le beau portrait, œuvre de l'artiste reconnaissant, se voit aujourd'hui au Musée du Louvre, — Marie de Médicis livrait à l'inspiration du prince des peintres flamands la grande Galerie de son palais du Luxembourg.

Le goût faux et maniéré des artistes italiens employés en France par les derniers Valois accéléra le mouvement de décadence déjà imprimé au style des maîtres de l'école du Louvre. Les victoires du règne de Henri IV

ayant donné à son royaume quelques années de repos, la vogue se tourna vers les maîtres flamands, et le style inspiré par leur manière d'envisager la renaissance italienne s'est depuis appelé en France style Louis XIII.

Francini, Barbet, de Brosse, Pierre Collot, Jean Cotelle, Alexis Loire, Pierre Daret, Abraham Bosse, Bonnart et Le Muet, sont évidemment de la même école que Francquart, van Santen, Crispin de Pas, Bouttats, van Vianen, de Keijser, Stalpert, Danckertz, Vingboons, Post et Bosboom.

Que l'on compare attentivement leurs œuvres, et l'on verra qu'ils partent d'un même principe, qui est le style italien des Jésuites interprété par Rubens et son école.

Disette d'artistes en France à la fin du XVIe siècle.

Un religieux de l'ordre de St-François, André Thevet, *angoumoysin*, premier « cosmographe » du roi de France, publia à Paris, en 1584, un volume in-f° intitulé: *Pourtraicts et vies des hommes illustres grecs, latins et payens, recueillis de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes.*

Ce livre est un témoignage précieux et irréfutable de l'influence artistique des Flamands et, en particulier, de l'école d'Anvers sur l'art parisien.

André Thevet nous avoue naïvement dans sa préface que, pour pouvoir publier son ouvrage, il fut réduit à faire venir des Flandres les meilleurs graveurs qu'il pût trouver: « Si bien par la grâce de Dieu a réussy ma dili- » gence, que je me puis vanter estre le premier qui ay mis en vogue à Paris » l'imprimerie en taille-douce, tout ainsi qu'elle estoit à Lyon, Anvers et » ailleurs. »

Thevet cite sans doute la ville de Lyon, parce qu'il y avait publié en 1554 un in-8° intitulé : *Cosmographie du Levant*, et avait naturellement connu les compositions charmantes du Petit Bernard et les livres illustrés des Guillaume Rouille, des Macé Bonhomme et des Jean de Tournes fameux imprimeurs lyonnais.

Mission d'Adam Philippon, en Italie, par ordre de Louis XIII.

Nous avons déjà rapporté au chapitre précédent que la France, au commencement du XVIIe siècle, manquait d'artistes, au point que Louis XIII dut dépêcher en Italie Adam Philippon « menuisier et ingénieur ordinaire du roy », — le maître de Jean Le Paustre qui grava depuis son portrait, — pour rechercher les hommes les plus célèbres nécessaires à la décoration de ses palais.

C'est dans la dédicace du livre publié en 1645 par Philippon et intitulé: *Curieuses recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornements antiques et modernes, tant dans la ville de Rome que aultres villes et lieux d'Italie,* « dessinés et mis en lumière par moi, Adam Philippon, menuisier et ingé- » nieur du roy, publiés chez l'auteur, proche la porte S[t]-Martin, rue du Verd » Bois, au croissant A. P. D. R. », que nous trouvons cet aveu d'une haute valeur au point de vue des prétentions des écrivains français, qui accordent à l'art architectural de leur pays issu de la Renaissance gréco-romaine, une émancipation artistique assez vigoureuse pour avoir constitué une école ayant exercé une influence européenne.

A part les maîtres de l'école du Louvre, l'art français ne revêtit un type accusé et ne prit réellement date que de l'échec du Cavalier Bernin préparé — avant l'audacieuse initiative de Claude Perrault — par l'heureux succès d'un de nos compatriotes, le Liégeois Jean Warin. De l'aveu même de Bernini, Warin enleva la palme dans le fameux tournoi où ces deux artistes furent appelés à modeler le buste de Louis XIV. Par le retentissement qui se fit à la Cour autour de son œuvre, Jean Warin porta le coup de mort à la suprématie italienne dans les beaux-arts en France.

Et pourtant, cette supériorité des italiens dans tout ce qui regarde les arts du dessin était chose si universellement admise en France que cette faveur tournait à l'exclusivisme partout où s'étendait l'influence de cette Cour. Que l'on en juge par la manière dont s'exprimait Adam Philippon dans une dédicace à la Reine régente :

« Madame, après avoir passé plusieurs années à Rome, où j'ai eu l'hon- » neur de servir Sa Sainteté Urbain VIII et plusieurs autres princes de » l'Église, en qualité de menuisier et ingénieur, le défunt roi Louis XIII, » d'heureuse mémoire, envoya par toute l'Italie faire rechercher des hommes » des plus célèbres aux arts de peinture, sculpture et autres professions, » nécessaires aux décorations de ses palais, entre lesquels j'eus le bonheur » d'avoir quelqu'employ, particulièrement la commission de faire passer de » Rome à Paris beaucoup d'ouvriers et grand nombre des plus beaux bas- » reliefs et figures, dont je me suis acquitté avec autant de satisfaction que de » fidélité.

» M. Desnoyers me donna ensuite en emploi la menuiserie de la grande » galerie du Louvre; mais le ciel, envieux de notre bonheur, nous ravit » bientôt après l'objet principal de notre bien, dont la mort a fait désister » toutes les haultes entreprises. »

» Chacun s'étant alors retiré, me voyant sans employ, je m'occupay à » mettre ensemble plusieurs beaux morceaux d'ornements antiques et mo- » dernes, que j'ai dessinés dans Rome et dans d'autres villes d'Italie; ouvrage » qui sera de très-grand service à toute personne sujette au dessin, comme » architectes, peintres, sculpteurs, menuisiers, massons et auctre profession. »

Cet Adam Philippon fut plus tard le maître de Jean le Peautre; l'un des artistes qui devaient un jour introduire en Europe la prépondérance du goût français.

Nouvelles tendances vers la simplicité antique. Traité d'architecture selon Vitruve de Mauclerc, 1566, publié en 1647 sous Henri IV.

La France sentait si bien son infériorité artistique à l'époque du règne de Henri IV, que les esprits éclairés et sérieux songèrent à se retremper directement à la source antique pour frayer à l'art français une voie moins servilement italienne que celle où il s'était imprudemment engagé à la suite des tendances « ultramontaines » des reines de la maison de Médicis.

En 1566, Julien Mauclerc, gentilhomme poitevin, seigneur du Ligneron-Mauclerc, la Brossardière et Remanguis, « pour lors âgé de cinquante-cinq ans, » élabora un traité d'architecture d'après les préceptes de Vitruve, qu'il donna à graver à René Boyvin. Par suite des circonstances qu'on va lire, ce livre ne fut publié que le 15 juillet 1647, par Pierre Daret, graveur ordinaire du roi, à Paris, rue St-Jacques, proche du cloître Sainct Benoist. « L'autheur » de l'ouvrage que je vous présente », dit Daret, « estoit Gentilhomme, et » pour donner à sa profession ce qu'il lui devoit, il suivit le grand Henry » partout où les besoins du Prince appeloient ceulx de sa condition. Mais la » France ayant reçu de la bonté aussi bien que de la valeur de son Roy une » paix générale, Monsieur de Mauclerc se retira chez luy, où, secondant la » force de son génie, il fit cet ouvrage qui n'est pas moins glorieux pour les » Français qu'il l'est pour son autheur. Sa matière a été traitée par plusieurs » étrangers, mais il l'a aussi bien entendue qu'eux; et quoyqu'ils l'ayent » prouvé en la publication de leurs pensées, ils n'ont sur lui que l'avantage du » temps......... Sa mort est cause que cet ouvrage n'a point veu le jour plus tôt.

» Mais il est rendu à la France après un demi-siècle qu'il luy a esté ravy. »

Le livre est dédié à M. Malo, conseiller du Roy en sa Cour du Parlement, et enrichi sur les blancs laissés sur quelques planches de R. Boyvin, de frises ornées et de motifs très-heureux en style dit Louis XIII, de l'invention de Daret. Nous avons sous les yeux un bel exemplaire de ce livre rare; — les épreuves ayant été gâtées ou détruites pour la plupart par l'usage que l'on en fit dans les ateliers — prouvant que cinquante années avant l'époque dont nous nous occupons, on sentait le besoin de retremper l'art français annihilé par l'esthétique italienne. Cette absorbante tutelle n'était pas contre-balancée, comme dans l'école flamande, par l'expression originale de la traduction. On éprouvait une telle soif de s'abreuver aux vraies sources de l'antiquité, qu'un livre vieux d'un demi-siècle, d'un auteur parfaitement oublié, se soit trouvé assez actuel par la force de quelques idées qui s'y trouvaient émises, pour être mis en lumière après un laps de temps où, d'ordinaire, la mode artistique a changé le style et, par là même, les tendances architectoniques.

Mécenat du cardinal de Richelieu. Époque Flamingo-italienne (style Louis XIII).

Sous la protection éclairée du cardinal de Richelieu, il se forma en France une nouvelle école artistique qui, procédant à la fois des Italiens et des Flamands, tout en puisant une nouvelle vigueur dans l'étude directe de l'antiquité qu'elle interpréta d'une façon large et pompeuse sous Louis XIV, élégante et légère sous la Régence, originale et spirituelle sous Louis XV, allait donner enfin à l'ornementation la physionomie toute française qu'elle garda jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Pendant un siècle et demi la France jouit de l'enviable privilége, apanage de toute école convaincue quels que soient d'ailleurs ses défauts, d'assujettir les masses par l'attrait de la nouveauté et de l'inattendu.

A partir du dernier quart du XVIIe siècle et pendant tout le XVIIIe, elle imposa à son tour à l'Europe entière (nous avons fait exception pour les Pays-Bas jusqu'au style rocaille) le style et la manière de ses artistes, jusqu'au temps de cette grande réaction — les Italiens et les Anglais en furent les promoteurs — née de l'étude des monuments de la Grèce, de Poestum et de la découverte inespérée des cités campaniennes ensevelies par le Vésuve, Stabies, Herculanum, Oplonte, Tauranie et Pompéïa.

Influence rubenienne aux Provinces-Unies.

Si, jusqu'au dernier tiers du XVII[e] siècle, grâce surtout au prestige du génie de Rubens, la France subit l'influence de notre manière artistique, il en fut de même, et plus intimement encore, chez nos anciens compatriotes des Provinces-Unies.

Les livres de Pieter Coecke, Vredeman De Vries, van Santen, Francquart, etc., réimprimés plusieurs fois à Amsterdam par les de Pas, les Corneille Visser et les Willem Janssz etc., se trouvaient dans les mains de tous les architectes hollandais. Le style à la mode d'Italie, tel que le comprenait Rubens, fut adopté partout aux Provinces-Unies et persista jusqu'à l'adoption du genre rocaille.

Quant à ce dernier style, il fut importé, non par les Français, avec lesquels la République était en guerre, mais par les œuvres de Paul Decker, Léonard Christoffel, Sturm, Goldman et surtout par les traductions néerlandaises de H. van Oord des livres d'architecture de Joan Jacob Schübler, imprimés en 1728 à Amsterdam chez Petrus Schenck « in de Warmoes straat op den hoeck van de Veesteeg in *Vissers atlas.* »

Architecte néerlandais de cette époque, Jacob van Campen, 1598-1697.

Le plus connu des architectes de cette période fut messire Jacob van Campen, seigneur de Randenbroeck, neveu, au dire de Salomon de Bray, du fameux amateur d'architecture et d'art antique Cornelis van Campen. Né en 1598, à Haarlem, suivant l'opinion commune; à Amersfoort si l'on en croit davantage son ami Joost van Vondel, le célèbre poëte neerlandais, qui lui consacra les vers suivants dans le *Nachtegaal van Amersfoort :*

De held van Randenbroeck, de bouwheer van de vorsten
En 't Raethuijs t'Amsterdam, verheerlijkt haren lof;
Want zij hem baerde en zooghde aen haer getrouwe borsten,
Om bouwen teckenkonst te heffen uit het stof.

Avant de résider à son château de Randenbroeck van Campen habitait à Amersfoort une maison de campagne nommée *Het hooger Huis.* Kramm qui l'avait visitée déclare qu'on y voyait encore une chambre à coucher enrichie de frises en grisaille du genre « compartimenté » de création italienne; peintes probablement par l'artiste même.

Jacob van Campen s'adonna fort jeune aux beaux-arts et fit, comme peintre,

le pèlerinage obligé en Italie. Il laissa comme souvenir de ses études à Venise une série de cinquante dessins d'après le Titien et Paul Véronèse signés « J. van Campen formis Venetiis. » Ce recueil ne parut qu'après sa mort sous ce titre : *Opera selectiora quae Titianus Vecellius, ladubriensis, et Paulus Calliari Veronensis inventarunt ac pinxerunt, quaeque Valentinus Le Fèbre Bruxellensis delineavit et sculpsit : Christianissimo Ludovico Magno, Franciae Navarrae regi invictissimo sacrat, vovet Jacobus van Campen. 1682.* On connaît l'aventure racontée par Houbraken qui détermina sa vocation architecturale. Cet épisode romanesque de la vie de l'artiste a même fourni le sujet d'un tableau peint par M. Jan van de Laer, exposé au Salon de Bruxelles de 1860. Se trouvant dans la campagne romaine à dessiner des ruines, van Campen rencontra, dit-on, une bohémienne qui lui fit cette prédiction : « Vous retournerez bientôt dans votre » patrie où de grands travaux vous seront commandés. Un incendie détruira » l'ancienne Maison de Ville d'Amsterdam, et vous serez chargé de construire » sur le même terrain un monument qui rendra votre nom immortel. »

Que la prédiction ait été faite ou inventée après coup, toujours est-il vrai que Jacob van Campen donna, en 1648, les plans de l'hôtel de ville d'Amsterdam, que l'on préféra à ceux déjà fournis par Philippe Vingboons et Daniel Stalpert. Il construisit peu de temps après la maison de ville de Bois-le-Duc en pur style italien, et dessina le palais du prince Jean-Maurice de Nassau, terminé l'année même de la mort inopinée du vainqueur de Nieuport, 23 avril 1625, à la suite du chagrin profond de son échec d'Anvers et de la prise de Bréda par le marquis de Spinola. Campo Weijerman nous apprend que cette maison fut brûlée : « Ook heeft hij (van Campen) dat overheerlijk » gebouw gesticht in s'Gravenhage, genaemt het huis van prins Maurits, » dat zo ongelukkiglijk over eenige jaere afbrande, uijt wiens assche weel » een jonge Fenix, doch min schoon als den oude, is herboren. » Pierre Post, élève de van Campen dont nous parlerons tout à l'heure, fut chargé de la reconstruire en 1704 par ordre de Louis de Nassau, seigneur du Leck, général de l'infanterie hollandaise, enfant naturel que le fils du Taciturne, qui ne se maria point, eut d'une dame van Mechelen. Maurice, fils de ce Louis de Nassau, ayant épousé une comtesse de Hornes, obtint en 1679 de

Hôtel de ville d'Amsterdam, 1648.

l'empereur Léopold le droit de porter le titre de comte de Nassau. L'appellation de *Maurits-Huis* fut donc doublement applicable à cette résidence princière.

On attribue à van Campen l'*Amsterdamschen Schouburg*, mais cet édifice ne fut commencé qu'en 1664, sept années après sa mort, il peut se faire, toutefois, qu'il en ait fourni les plans. Par contre, nous savons avec certitude qu'il bâtit la résidence de *joncheer* Zuijlichem à Voorburg, près de la Haye; la maison de M. Dedel à Lis; celle de M. Balthazar Koijmans, son ami intime, sur le *Keizers gracht*, à Amsterdam, et une foule de mausolées en l'honneur d'amiraux illustres des Provinces-Unies, entre autres ceux de van Galen, Tromp et Corneille Jansz, tué dans un combat naval contre les Espagnols en 1633, élevés dans l'*Oude Kerke*, à Amsterdam.

L'œuvre la plus marquante d'architecture de van Campen est l'hôtel de ville d'Amsterdam, bâti de 1648 à 1655. Nous avons sous les yeux un magnifique in-folio publié à Amsterdam et intitulé : *Afbeelding van t'stadhuys van Amsterdam in dartig copere platen geordineert door Jacob van Campen ende geteekend door Jacob Vinnekool tot Amsterdam by Danker Dankertz.* Ce volume se divise en trois parties : la première a été publiée en 1661, le supplément à la première partie en 1665 et la deuxième partie (sculptures) en 1663 par Aert Quellijn. On trouve dans ce recueil, précieux pour l'histoire de l'art, non-seulement tous les plans et détails architecturaux, mais encore d'admirables eaux-fortes d'Hubert Quellijn d'après les sculptures décoratives d'Aert, qui faisaient de cet édifice un véritable musée d'art.

La maison de ville d'Amsterdam est une reproduction absolue des édifices classiques qu'avait étudiés van Campen, dont toute l'ambition semble avoir été de doter la Venise républicaine du Nord d'un édifice digne de lutter avec les palais de marbre de sa rivale, l'antique reine du commerce et de la navigation. Érigé sur le Dam et appuyé sur treize mille six cent cinquante-neuf pilotis de bois de hêtre, cet édifice, qui coûta trois millions de florins remplaça le premier hôtel de ville incendié. A la restauration de la maison d'Orange, en 1814, ce palais devint résidence royale pour le fils du dernier stadhouder Guillaume V.

Van Campen peignit aussi avec Grebber et Jordaens des panneaux déco-

ratifs pour la salle d'Orange élevée sur les dessins de Pierre Post par la veuve du prince Henri-Frédéric de Nassau en 1648. Les plafonds, grisailles, ornements et grands tableaux qui ornent la pièce principale de cet édifice, à laquelle il doit son nom, représentent la naissance, la vie et la mort d'un grand prince. Campo Weijerman apprécie en ces termes le talent pictural de van Campen : « wiens schilderwijze groots was en breet, zo in zijne histo-» riestukken als bijzondere beelden, sterk en trots op de manier van de » konstrijke schilders, Jan Bijlaart en den beruchten Bronkhorst. »

Jacob van Campen architecte en titre des *Stathouders* mourut à son château de Randenbroeck le 13 septembre 1654. Il était bon peintre et étudia sérieusement les antiquités romaines. Rembrandt lui fut toujours antipathique, et toute son ambition semble s'être concentrée à imiter les Italiens. Il y réussit médiocrement en architecture, eut plus de bonheur que de talent réel et manqua essentiellement d'originalité.

Dans l'œuvre de Vingboons, dont nous parlerons tantôt, l'on trouve à la fin du premier volume un projet pour l'hôtel de ville d'Amsterdam, bien supérieur comme conception, à celui de van Campen. Selon le texte qui accompagne ces planches, Vingboons ne sait comment expliquer le brusque changement d'idées du magistrat d'Amsterdam à propos de ses plans. Nous croyons, nous, que, dans cette circonstance, comme il arrive du reste assez souvent encore aujourd'hui, le crédit et les relations mondaines de *joncheer* van Campen, seigneur de Randenbroeck et architecte du prince d'Orange, ont plus milité en faveur de son projet auprès du magistrat d'Amsterdam que le mérite intrinsèque de l'œuvre qui n'est pas à comparer (faisant abstraction du mérite de la sculpture) avec celui de Philippe Vingboons. Si le nouvel Hôtel de ville que Christian Kramm appelle si pittoresquement : *het Amsterdamsche heiligdom*, obtint un succès populaire et fut mis au rang de huitième merveille, la postérité en rabattit quelque peu. En 1766 *Le Philosooph*, revue de Cornelius van Engelen, contient une lettre assez mordante sur la dépravation du goût artistique chez les néerlandais et attaque ouvertement l'œuvre de van Campen. Un enthousiaste anonyme y répondit par une sorte de panégyrique ampoulé qui parut l'année suivante chez Yntensa et Tieboul. Dès lors cependant les défauts réels de l'édifice apparurent et plus d'un

regretta que l'on n'eût pas suivi le plan beaucoup plus large et plus grandiose de Philippe Vingboons.

Ce qui fit la réputation de l'hôtel de ville d'Amsterdam, et la fortune de son architecte reste sans contredit la collaboration du fougueux ébauchoir de notre Quellijn. L'habile Anversois sut revêtir le squelette décharné du Vitruve batave d'une chair « rubenesque » plantureuse et vivante. Les ordonnances des cheminées, les bas-reliefs, les caryatides et les parties décoratives constituent le meilleur de l'œuvre.

Algarotti a décrit en détail l'hôtel de ville d'Amsterdam; nous ne recommencerons donc pas un travail identique. Faisons toutefois remarquer que van Campen n'a pas jugé à propos de motiver l'entrée principale d'un édifice de cette importance. On y entre par sept arcades de médiocre grandeur placées à l'avant-corps de l'édifice; une seule entrée, de peu d'importance, se voit à la face postérieure. Vingboons n'avait pas répété une bévue, déjà commise par Floris au soubassement de l'hôtel de ville d'Anvers.

Dans le livre que van Campen a fait paraître sur l'hôtel de ville d'Amsterdam (plans, coupes, élévations), la différence de mérite de la gravure des planches, fort sensible, et leur publication antérieure définissent impartialement la collaboration des deux artistes.

Van Campen mourut célibataire et fut enterré dans la grande église Réformée, autrefois dédiée à saint Georges, de la ville d'Amersfort. Le mausolée assez remarquable est placé à proximité du chœur. Simon van Beaumont, son ami intime, *Raad-Pensionaris* d'abord de Middelburg, puis de Rotterdam, qui nous a laissé, dans le genre où Cats excellait, un volume intitulé *Tydsnippering*, imprimé en 1640 à Amsterdam chez Nicolas van Ravesteijn, lui composa cette épitaphe, qui nous témoigne de l'estime exagérée que lui vouèrent ses contemporains :

D'aerts bouwheer, uijt de stam van Campen rust hieronder,
Die 't Raadhuis t'Amsterdam gebouwd heeft, 't achtste wonder.

Ce tombeau faillit être détruit dans la tourmente révolutionnaire de 1795. Un membre de la Régence, M. van Leilair, réussit à le préserver en faisant recouvrir de plâtre les écussons héraldiques.

Le blason de van Campen porte une croix ancrée — le marbre ne désigne pas d'émaux — emblème en contradiction avec les armoiries gravées sur le Tableau de la noblesse des Pays-Bas dédiés, en 1600, aux archiducs Albert et Isabelle. Sur ce document la famille van Campen porte d'argent à deux fasces de sinople (?). Nous appelons sur ce point l'attention des spécialistes.

Hendrik de Keijser, 1565-1621.

Après van Campen, une place fort honorable parmi les artistes de la renaissance italo-néerlandaise doit être donnée à Hendrik de Keijser, fils de Corneille de Keijser, bahutier (*kistemaecker*), né à Utrecht le 15 mai 1565. Sa famille cependant était patricienne et ses ancêtres occupèrent dès le commencement du XVe siècle des charges dans la magistrature communale d'Utrecht. *Les Jaarboeken* de cette ville compulsés par Burman citent plusieurs *oudermannen* issus de ce lignage qui occupèrent leur fonction en 1428, 1429 et 1433.

Hendrik de Keijser fut élève d'Abraham Bloemaert, peintre et statuaire à Utrecht. En 1594, à l'âge de vingt-neuf ans, il fut nommé *bouwmeister* de la ville d'Amsterdam. Ses principales œuvres ont été publiées dans l'*Architectura moderna* de Corneille Dankertz van Sevenhoven, éditée à Amsterdam en 1631.

Ce livre intéressant qui commence par des *Lofsonnetten* sur Hendrik de Keijser et Corneille Danckertz, est accompagné d'un texte long et filandreux, véritable style de prédicant huguenot, d'un autre artiste, Salomon de Bray, à la fois architecte et peintre, sur lequel nous donnons plus loin quelques particularités.

Nombre considérable de constructions de cet architecte à Amsterdam.

Le nombre de constructions que l'on doit à de Keijser est assez considérable. Il éleva successivement en 1603 la *Zuijderkerck;* en 1608, la Bourse d'Amsterdam, copie mal déguisée de celle d'Anvers, en 1616, la *Jan Rompoortstoren* sur le *Cingel schuijnstengens,* une des plus belles rues d'Amsterdam; — cet édifice, inauguré le 10 mai, était placé vis-à-vis de l'hôtel du bourgmestre d'alors, Reijnier Paauw, bâti par Vingboons — et en 1619, la *Regulier Poort* achevée le 5 octobre, située à l'extrémité du *Kalverstraat.*

N'oublions pas l'*Haerlemner Poort* sur l'*Haerlemner Dijck,* commencée le 18 juillet 1615, mais finie seulement en 1618, ainsi que la *Cathelijne Kerck,* près du *Grave straetje* et la *Princenhofspoort* sur le *Fluweelen voorburgtwal* dont la date de construction est incertaine.

Monument funéraire de Guillaume le Taciturne, à Delft.

L'œuvre la plus connue de Hendrik de Keijser est le tombeau de Guillaume de Nassau, prince d'Orange, fondateur et premier *Stathouder* de la République batave des Provinces-Unies.

Ce monument, placé à l'endroit où se trouvait jadis le maître-autel dans la *Groote* ou *Nieuwe Kerck*, à Delft, jadis dédiée à la Vierge et à S[te] Ursule, affecte une ordonnance assez diffuse dont les frontons inversés, les obélisques et les nombreux ressauts du plan dénotent plus de recherche que d'inspiration réelle de la part de l'architecte.

La statue « du Taciturne » est assise au centre, la main droite appuyée sur le bâton de commandement, la gauche à la garde de l'épée. Les colonnes accouplées en retour d'équerre auxquelles sont adossées dans l'angle rentrant quatre figures de bronze représentant les vertus cardinales, sont en marbre de couleur. Les statues des princes Maurice et Frédéric-Henri, ses fils, se voient au bas des degrés. Le tout est entouré d'une grille trop simple, à notre avis, pour la richesse du monument. On peut constater encore dans ce morceau de véritables réminiscences du style de Vredeman de Vries.

De Keijser construisit aussi de 1618 à 1620 la *Stadhuis* de Delft, édifice de grand goût et d'une remarquable pureté de style.

Dans le livre publié par Danckertz, nous rencontrons de cet architecte la *Nieuwe zuijdts Latijn school poort*, située en biais de l'*Oftstraet;* et deux portes très-remarquables élevées également à Amsterdam, l'une pour l'hôtel de M. le bourgmestre Vlaming, l'autre pour la maison de M. Hans Bartolotti, négociant. Leur style italien se rapproche de la manière de Serlio, Francquart et van Santen, mêlé à quelques réminiscences italo-flamandes de la seconde moitié du XVI[e] siècle, comme l'on en trouve, du reste, dans toutes les œuvres de H. de Keijser père. Comme on a pu le voir en maint endroit de ce travail, nos pères avaient une prédilection toute particulière pour orner richement le portail ou porche d'entrée de leurs demeures, négligeant le reste de la façade. Il n'est si médiocre maison bourgeoise de cette époque qui n'ait son entrée à perron accentuée par quelque motif d'architecture, et nous avons vu en ce genre dans les plus modestes localités de véritables petits chefs-d'œuvre de goût pittoresque et d'entente de l'effet décoratif.

Enfin, n'oublions pas la maison au type si original construite derrière la

Vieille Église entre les *Nufels* et l'*Oude Kerckbrugh* et signalons comme motif inspiré des palais de Gênes et de la manière de Galeas Alessi, la façade de la charmante habitation dite : *Het Huis den Dolfijn*, bâtie sur le *Cingel* vis-à-vis du *Rouaensche Kaeij*, pour M. van Nieukoop.

De Keijser fut un architecte de talent: il fit souvent preuve d'originalité et de verve, et peut être regardé comme le vulgarisateur de cette architecture particulière aux Pays-Bas septentrionaux que nous appelons « style hollandais » et qui se retrouve dans tous les tableaux d'intérieur des charmants petits maîtres d'outre *Moerdijk* du XVIIIe siècle.

Notre architecte mourut à Amsterdam le 15 mai 1621, date anniversaire de sa naissance. Joost van Vondel, qui était lié avec toute cette famille artistique, composa à la louange de son chef le quatrain suivant que nous trouvons gravé dans le *Gulden cabinet* sous le portrait peint par Thomas, second fils du sculpteur-architecte :

Hier leeft, die leven gaf aen marmer, aen metaal
Ijvoor, albast en klaij, die laet zich Utrecht hooren :
Is Rome op Keijsers prat en Keijserlijcke prael,
De Keijser *van de kunst is uijt mijn schoot gebooren.*

Hendrik de Keijser épousa, le 6 avril 1691, une Anversoise, Maijke van Mildert. Il en eut deux filles et trois fils, Peeter, Thomas et Willem, qui furent à la fois peintres, sculpteurs et architectes. Campo Wijerman et d'après lui Immerzeel lui donnent un quatrième fils, nommé Dirck ou Théodore. M^r van Bolhuis, qui appartient à la descendance de l'artiste, a prouvé, au contraire, que Dirck était neveu d'Hendrik et fils de Jacob de Keijser.

Nous avons dit que cette famille était de souche patricienne. Le supplément du *Tijdschrift voor Geschiedenis, enz van Utrecht* nous fait connaître ses armoiries : parti au 1 de sable à la bande d'argent, chargée de trois cornets de sable; au 2 d'argent à la fasce de sable accompagnée d'un maillet de même posé en canton dextre du chef. Il résulte de ce blason d'alliance que le père de l'artiste avait épousé une van Nijkercken.

Hendrik de Keijser compta parmi ses élèves d'abord ses trois fils, ensuite

Hans Steenwinckel, qui construisit pour le roi de Danemark la Galerie de Frederickxburg, œuvre curieuse d'un artiste flamand dont le *Vitruve Danois* et le recueil de Danckerts nous ont conservé la gravure.

Des trois fils de H. de Keijser, Peeter, l'aîné, fit en 1620 le tombeau du comte Willem de Nassau, à Leeuwarden, en Frise, dans la *Hooft Kerck.*

On lui doit également les Cénotaphes d'Erik Stoop, général suédois au service de Gustave-Adolphe et de sa femme placés dans la cathédrale de Skara en West-Gothland.

Thomas, l'un des frères qui abandonna l'architecture et se fit peintre, ne nous est connu que par une seule œuvre très-caractéristique, Arc de triomphe ou porte d'ordre dorique que l'on trouve à la planche XLIV du recueil de Danckertz. Nous venons de voir qu'il peignit en 1621 le portrait de son père.

Quant à Willem, né en 1603, nous savons simplement qu'il s'expatria, s'établit en Angleterre, se maria à Londres et y mourut vers 1670. Nous précisons ces dates, parce que l'on a confondu très-souvent cet artiste avec un peintre de même nom né à Anvers vers 1647.

Corneille et Henri Danckerts Influence flamande en Suède, Norwége et Danemark.

C'est aux planches de ce livre intéressant et curieux publié à Amsterdam par Corneille Danckerts de Ry, *Stadts metselaar* de cette ville, auteur du pont sur l'Amstel, que nous devons de connaître les noms des architectes d'une foule d'édifices remarquables de l'une des époques les plus obscures de notre histoire architecturale.

Hendrick Danckerts, son fils, *meester metscher*, et depuis *rooi meester der stadt Amsterdam*, fut l'architecte de l'église octogone de cette ville bâtie en 1628. Corneille Danckerts eut un autre fils, Pierre Danckerts de Ry, qui peignit les portraits de son père et de sa mère conservés au Musée de Bruxelles. Ce dernier naquit à Amsterdam en 1605 et mourut à Stockholm en 1639, peintre du roi de Suède.

Cette particularité de l'expatriation de l'un des fils de l'auteur explique la présence dans le recueil de Danckerts d'un dessin de la galerie de Frederickxburg. Nous ne sommes guère étonné de trouver un architecte flamand exerçant son art en Danemark. Anvers, avant la fermeture de l'Escaut, et Amsterdam ensuite, entretenaient de grandes relations commerciales avec la Suède, la Norwége et le Danemark, qui apportaient dans nos ports les bois

de construction, les résines, le cuivre, le plomb, les pelleteries et les fourrures. Crispin de Pas, fils de Simon de Pas, dont nous avons parlé plus haut, vivait à Copenhague où il s'établit en 1626 après un séjour de treize années en Angleterre. De Pas mourut dans la capitale du Danemark, en 1644. On trouve son inscription sur les registres de l'Académie danoise formulée en ces termes : « Inscriptus est Simon de Pas coloniensis confess. Luther. »

On peut constater facilement que de nombreux monuments gravés dans les deux volumes in-folio du « Vitruve Danois » ont été faits par des artistes flamands ou sous leur inspiration, le style de Vredeman et de Floris se retrouvant sur plusieurs pages. Notons, par exemple, le superbe gable marquant le transsept de l'église de Rothskildt, à quatre lieues de Copenhague vers l'ouest, la face vers la campagne de l'*Amager Port*, à Copenhague, bâtie en 1625 ; la *Wester Port ud til warten* décorée d'un ordre « Bellique », rebâtie en 1668 sous le roi Frédéric III. Ce morceau d'architecture rentre incontestablement dans le style de De Keijser et offre même les motifs caractéristiques employés par cet architecte.

M. Mandelgreen avait exposé à Paris, en 1867 (groupe I, classe 2, n° 2 ; Suède), de remarquables dessins, rehaussés à l'aquarelle, de plafonds et intérieurs norwégiens destinés à la publication des *Monumenta Scandinaviae*, dont le cachet *Renaissance flamande* était si caractéristique qu'on ne pouvait hésiter à en attribuer les types aux maîtres de l'école d'Anvers et, principalement, à Floris et à Vredeman De Vries.

Au point de vue artistique, l'influence flamande dans les contrées scandinaves est aujourd'hui positivement établie ; grâce au génie de Watt et de Stephenson, quatre jours à peine nous séparent de celles-ci. Les faits indiscutables que nous avons produits, les gravures du « Vitruve danois, » les aquarelles de M. Mandelgreen, ne devrait-il pas déterminer quelques chercheurs, artistes et archéologues à essayer de rattacher ces fleurons lointains à notre splendide diadème artistique? On sera alors étonné d'apprendre ce que recèlent encore de chefs-d'œuvre flamands le Danemark, la Suède et cette vieille Norwége, *Gamle Norge*, contrée aux *Sunds* profonds, aux îles verdoyantes, où, sous les rutilants rayons des aurores boréales, les eaux paisibles des *Fjords* semblent de lave ou d'airain liquide.

Quant au genre d'architecture qu'adopta Danckerts, nous ne pouvons guère nous en faire une idée par le croquis de projet de pont sur l'Amstel qui figure dans le tableau peint par le fils de l'architecte. On peut préjuger cependant de ses prédilections particulières par l'examen des œuvres d'architecture peu élégantes qu'il éditait de préférence. Toutes appartiennent à cette architecture inspirée de l'antique, que les fréquents voyages de ses compatriotes en Italie avaient définitivement intronisée aux Pays-Bas.

Peut-être aussi, comme de Keijser, qu'il reproduit avec une sorte de prédilection, avait-il conservé encore ce vieux grain d'originalité flamande que De Vries sait si agréablement mêler aux œuvres inspirées de son aveu « du grand Vitruvius et du docte Sébastien Serlio. » Ce qui semble corroborer notre opinion sur ses tendances classiques, c'est la reproduction dans le livre de Danckerts d'une composition de van Campen, la maison de M. Balthazar Koijmans, à Amsterdam, sur le *Kaysers Gracht*, vis-à-vis de la *Wester Kerck*. Cette façade, essentiellement vulgaire, décorée de deux ordres et d'un attique superposés, n'a d'autre mérite que d'être un pastiche d'habitation italienne. Il faut que Danckerts de Rij ait été rempli d'une estime sans bornes pour le style classique, pour justifier la reproduction de cette œuvre insignifiante et l'admiration excessive qu'il témoigne à son endroit.

Les Danckerts de Rij durent être nombreux à Amsterdam. Nous trouvons, en effet, à part tous ceux que nous venons de nommer, un certain Justus Danckerts qui, vers 1680, reproduisit les œuvres d'un autre architecte hollandais très-connu et très-estimable, Philippe Vingboons. Nous devons dire, toutefois, que ce ne fut là qu'une réimpression. L'édition *princeps*, qui datait de 1665, avait été antérieurement imprimée dans la même ville, chez Peeter de Jonge. Pierre van der Aa, de Leijden, en donna une nouvelle édition en 1715 en deux volumes in-folio. Les deux tomes primitivement publiés par Vingboons portaient ces titres: Tome premier. *Gronden en afbeeldsels der voornaemste gebouwen van alle die Philips Vingboons geoordineert heeft, t'Amsterdam, bij Clément de Jonge, 1665*. Tome second. *Twede deel van de afbeeldsels der voornaemste gebouwen uijt alle die Philips Vingboons geordineert heeft, t'Aemstelesdam* (sic), *by Philippe Vingboons, CIↃ.IↃ.C.LXXIV;*

men vind se bij Joan Blaeu oockte koop. Les gravures furent faites d'après les dessins originaux de l'architecte, par J. Mathijs et B. Stopendal.

Ce livre d'un contemporain de H. de Keijser qui florissait à Amsterdam vers 1630, est curieux à plus d'un titre ; nous y voyons clairement l'influence des motifs des *inebriati* de l'école romaine, des ornements et des cartouches avachis, mous, déformés, mêlés aux formes gélatineuses et tremblottantes de Visser et aux ordonnances soubresautées de l'école d'Anvers.

Philippe Vingboons, Vinkbooms ou Vinckeboons, fils de David (1578-1629), peintre de paysages, et de Marie Enkelaer, petit fils de Philippe, assez bon peintre à la détrempe, mort en 1601 d'après van Mander — tous les deux nés à Malines — fut un architecte très-occupé de son temps. Son œuvre bâtie a été reproduite en entier dans les deux volumes prénommés. Ils nous permettent d'apprécier son talent, la façon dont il traduisit l'influence italienne, et les diverses phases de sa manière.

Philippe Vingboons, 1578-1629.

Bien qu'il fût avant tout partisan de l'architecture classique, les types de Vredeman se glissent encore dans quelques-unes des compositions de Vingboons. Le maître néerlandais ne peut se décider, malgré ses propensions ultramontaines, à dissimuler les toitures et à abandonner complétement le gable ou pignon septentrional, motif fécond que l'on retrouve si diversement orné dans ses façades.

Vingboons est, par excellence, l'architecte bourgeois ou domestique. A part son projet d'hôtel de ville pour Amsterdam, que l'on eut tort de ne pas adopter, — son frontispice, ses terrasses, ses pavillons, son perron grandiose et son élégant campanile, valaient mieux, à tout prendre, que la monotone façade de van Campen — il ne produisit que des œuvres destinées aux particuliers.

Une chose qui résulte de l'examen des façades de Vingboons, c'est qu'il n'était pas dessinateur, qualité essentielle, cependant, pour produire un architecte d'un véritable mérite, car l'on voudra bien ne pas oublier que, sans aucune exception, c'est le dessinateur qui a dominé chez tous les architectes célèbres. De nos jours, ce qui empêche parfois l'architecture de se mettre au niveau atteint par la peinture et par la sculpture, c'est cette dualité de main si sensible dans nos monuments dont l'ornementation et la sculpture ne sont plus,

Le dessinateur domine chez tous les architectes célèbres.

d'ordinaire, conçus par l'architecte et exécutés sous sa direction immédiate.

Quand l'architecte emploie l'ornemaniste ou le statuaire pour donner à son œuvre la vie et l'expression ressortant de l'adoption des motifs pittoresques d'un style quelconque, celui-ci le fait toujours en tâtonnant si celui-là n'a pas au préalable, par de sérieux dessins à une grande échelle, marqué l'intention décorative, les jalons et les points de repère infranchissables des développements techniques laissés à l'ébauchoir.

Un ornemaniste ou un statuaire ne peut jamais abdiquer totalement, ou convenablement atténuer ses propensions individuelles, en étoffant l'œuvre de l'architecte, même s'il se trouve par fortune en communion d'idées avec ce dernier.

Ces artistes subalternes, statuaires et modeleurs ne deviendront une cire molle en sa main, qu'autant que l'architecte sera lui-même capable de formuler facilement ses thèmes et de les indiquer graphiquement ou plastiquement par des dessins à l'effet, ou de petites maquettes en terre glaise. C'est pour cette raison qu'il faut que l'architecte soit excellent dessinateur et ait assez appris l'art du modelage pour indiquer au moins la silhouette architecturale d'un groupe ou d'un faisceau d'ornementation. Sans celà, la sculpture, au lieu d'être un appoint d'harmonie, deviendra une occasion de dissonance et heurtera inévitablement les lignes synthétiques de l'architecture.

Aux périodes de décadence les architectes, tombés au niveau de simples bâtisseurs, laissent aux ornemanistes, aux peintres et aux tapissiers, le soin de donner le cachet artistique au squelette de la construction, qui semble seul être resté de leur compétence. L'exemple des édifices célèbres est cependant là pour démontrer que toute décoration intérieure, non prévue à l'avance, ne présentera que des raccords plus ou moins bien dissimulés, et devra se restreindre aux types déconsidérés par l'abus des poncifs du banal et du « déjà vu » qui constituent la monnaie courante de la décoration architecturale.

Tous les grands architectes dont l'histoire de l'art a inscrit les noms à son livre d'or, ont été de profonds dessinateurs et des ornemanistes consommés. L'artiste qui manque de dessin pour traduire ses pensées, ne produira jamais rien d'original ; que dirait-on d'un orateur qui prétendrait persuader, émou-

voir et entraîner ses auditeurs, sans connaître à fond les secrets de la rhétorique, la gymnastique des gradations, l'inattendu des tropes, la valeur des nuances, les défaites et les échappatoires des homonymes et des synonymes?

Vingboons manqua de dessin; ce fut là, du reste, le défaut général de ses collègues néerlandais; à part peut-être Hendrik de Keijser, Daniel Stalpert, Pierre Post et Bosboom ne furent pas, au fond, de meilleurs dessinateurs; leur œuvre entière se ressent de cette déplorable infériorité dans le facile maniement du crayon qui distingue à un si haut degré l'école architecturale et décorative anversoise, de Pieter Coecke à Rubens.

Types des constructions de Vingboons. § 1. Pastiches italiens.

Nous diviserons l'œuvre de Vingboons en trois séries; les pastiches italiens, les constructions de style néerlandais et les motifs italo-flamands. Parmi les œuvres inspirées de constructions italiennes, hôtels, villas, casins, nous remarquerons la maison bâtie pour M. Jacob Burchgraef en un endroit nommé Elsenburg sous « Maersen in de Heerlijckheijd van Marsevren in t'Sticht van Uijtrecht »; cette construction était située le long de la rivière de Vecht et se rattachait comme type architectural à l'habitation du sieur Ameldonck, « Leeven op de oostzijde van t'Rockin, tegen over de nieuwe» sijds-kapel of te Heijlige stee », et à celle du sieur Christoffel van Hoove « op de Westzijde van de Heeren gracht », toutes deux construites à Amsterdam.

Au commencement de l'année 1650, notre artiste bâtit, pour *Ioncheeren* Jan et Hendrick Schuijt frères, une double habitation sous le même toit offrant deux portes rapprochées sur le perron central. Conçue dans un goût tout italien, elle est décorée de pilastres d'ordres superposés, toscan et ionique et surmontés d'un fronton en amortissement.

Bâtie en *blauwe Leijdse klinckert* pour les faces unies, en pierre pour les ornements, cette riche construction qui s'élevait « op d'oost zijde van de fluweele Burghwal », vis-à-vis du Mont-de-piété, était décorée à l'intérieur de marbres et de bois rares; « Sacardaene deur bekleetsel en schoorsteenen » mantel uijtgevoert », dit Vingboons qui, la même année, bâtit à Amsterdam « op de Oost-zijde van de colveniers burghwal op d'oude zingel recht tegen » over t'pleijn genaemt het Ruslandt », une habitation pour le sieur Nicolas van Bambeeck.

Ce fut en 1655 qu'il éleva pour le sieur Peeter de Mayer, « suijker backer » op de west zijde van de Fluweele Burghwal tusschen de Lombaert en de » sleutels brugh », une maison décorée d'ordres dorique et ionique; ces deux constructions rappellent la manière adoptée par Pierre Post.

Toujours à Amsterdam, Vingboons construisit sur le *Singel* ou *Konincx-gracht* la grande façade comprenant trois habitations distinctes élevée aux frais du chevalier Antony Oetgens van Waveren, seigneur de Waveren, Bochtshol, Ruijgewil, etc., ancien bourgmestre et conseiller de la ville d'Amsterdam.

Hôtel du chevalier Jan Huijdekooper sur le Singel, 1639.

Notre architecte construisit beaucoup d'habitations somptueuses sur le *Singel*, principale artère d'Amsterdam. Nous citerons spécialement une de ses plus remarquables compositions située en cet endroit, « bij de Reguliers Tooren », l'hôtel du chevalier Jan Huijdekooper, seigneur de Maerseveen et Neerdijck, également conseiller et bourgmestre d'Amsterdam. La grande salle et les antichambres attenantes étaient superbement décorées de plafonds rehaussés de dorures; les jardins, fontaines, statues, communs, écuries, remises et le porche d'entrée de cette résidence urbaine néerlandaise, étaient remarquables par leur richesse, leur ampleur et leur cachet grandiose.

Bâtie en 1639, et l'un des plus beaux types d'application de l'architecture domestique italienne dans les Provinces-Unies, cette construction de Vingboons est curieuse à étudier. Remarquons particulièrement la façon ingénieuse dont l'architecte a concilié l'emploi de la haute toiture exigée par l'intempérie du climat, avec ses préférences pour les terrasses romaines, par la surélévation, aux deux tiers de cette toiture, d'un attique cantonné de consoles d'amortissement et couronné d'une balustrade. Les cheminées décorées qui occupent les angles extrêmes sont pourvues de girouettes figurant des centaures, l'arc tendu. Particularité digne assurément d'être notée; une crête (*cresteria*), composée alternativement de palmes, de rosaces et d'étoiles, court gracieusement le long des arêtes du toit. Ce motif d'origine ogivale toujours appliqué à l'époque de la première Renaissance dans le style *plateresco*, mais tombé en désuétude au XVII[e] siècle, se retrouve également dans une composition de Hendrik de Keijser.

Crêtes de toiture au XVII[e] siècle.

L'ensemble de cette façade typique, bâtie en *witte benthemer steenen*, est,

à partir d'un soubassement rustique, décoré d'un ordre toscan, surmonté des ordres ionique et corinthien — ordonnance que Vingbooms affectionnait particulièrement — le tout strié dans son ensemble de bossages ou refends pareils à ceux que Jacques de Brosse avait employés à Paris comme motif unique de décoration au Palais du Luxembourg. Les écoinçons entre l'attique et l'entablement supérieur sont rachetés par des consoles à volutes enroulées, d'un galbe tout italien.

Une construction affectant le type des casins des bords de la Brenta de Palladio, décorée d'un ordre de pilastres corinthiens, avait été élevée par Vingboons pour *Joncheer* Joan Poppen, fils de Jacob Poppen, en son vivant bourgmestre d'Amsterdam, en un endroit de cette ville nommé : « de Cloveniers Burghwal, recht over de Oude-Mans-Huijs-poort. »

Une maison décorée de refends dans son ensemble fut encore bâtie par notre artiste pour le sieur Joseph Deuts « op de Zuijd zij van de nieuwen Heeren gracht », entre la rue Leijtse et le *Singel.* La façade antérieure décorée d'un portique ionique, construite en entier en *benthemer* ou *arduijn steen,* a été sculptée par un habile artiste dont le nom nous est connu, *meester* Jan Gijsseling. La façade postérieure était maçonnée avec ces excellentes briques grises appelées : *Leijdse klinckeert.* Jan Gijsseling, ornemaniste sculpteur.

L'agrandissement de la ville d'Amsterdam, qui entraînait les amateurs et les spéculateurs, allait fournir en même temps à Vingboons de plus nombreuses occasions de montrer ses sympathies pour l'architecture gréco-romaine.

En 1663, il bâtit pour *Joncheer* Karel Gerards, sur deux héritages que celui-ci avait achetés, une grande habitation décorée d'après le type qu'il employait souvent de deux ordres superposés de pilastres toscans et ioniques. Cette construction élevée « op de west zijde van de nieuwe Heeren gracht » se distinguait par ses ornements de sculpture; des festons de feuillages et des armoiries enrichissaient le tympan des frontons surmontant les avant-corps.

L'année suivante, il éleva pour le sieur Willem Belin La Garde, négociant à Amsterdam, une résidence où l'on voit, par une singulière licence que l'on rencontre très-rarement en architecture, un ordre composite placé sous un ordre corinthien. Cette construction, située entre la *Leijdse straat* et le *Leijds gracht* sur le nouvel *Heeren gracht*, avait sa façade entièrement faite

de *benthemer hartsteen* ou *arduijn steen*; elle était décorée sous les appuis de fenêtre de festons, de palmes, de couronnes enlacées et d'autres ornements de sculpture, par *meester* Pieter Pieterz van Kuijck. La façade postérieure était bâtie de ces excellentes briquettes nommées *graeuwe leckse moppen klinckert*.

En 1669, notre artiste construisit pour *Joncheer* Hieronimo de Haase, seigneur de Stabroeck, sur ce même *Heeren gracht* et à l'angle de la *Spiegel straat*, une maison à portique dorique, composition où il n'employa pas d'ordre d'architecture, mais qu'il décora de statues, d'encadrements de fenêtre et de frontons. Le texte hollandais nous apprend qu'on y admirait les plafonds de perspective exécutés par un artiste du nom de Nicolas Frère, cet artiste ne serait-il pas le même que Dirk ou Théodore Frères, peintre d'histoire, né à Enkhuisen en 1643? Walpole nous apprend que ce peintre passa en Angleterre en 1678 appelé par le chevalier Lely et qu'il y forma deux élèves Thomas Hill et Robert Williams. Immerzeel et Kramm citent Théodore, mais semblent n'avoir connu ni cette particularité ni le nom de Nicolas Frère.

Vingboons exerce son art en province et à l'étranger Landhuijs de Joncheer Alewijn.

Vingboons travailla en province et à l'étranger. Nous connaissons de lui dans le style italien la *Landhuijs* de *Joncheer* Frédéric Alewijn; cette construction, décorée de pilastres ioniques, se rapprochant tout à fait comme masse de la manière adoptée par Pierre Post, était située sur les *Bedijkingen* du *Bemster*, « op de Suger wegh dicht bij Purmerent. » Entre cette dernière ville et celles de Edam et Monnikendam, à l'endroit appelé le *West Dijck* (Noord Holland), il éleva une charmante *Landhuijs* pour *Joncheer* Reijnier Paauw, seigneur de Nieuwerkerck, appartenant à une famille qui occupa plus d'une fois notre architecte.

Vingboons bâtit à Hambourg, rue Grimm, une grande maison de commerce pour Nicolas Burchaerts et son frère, négociants de cette ville. Cette solide construction, bâtie sur la rivière et reposant sur des arches dont les piles ont 6 ou 7 pieds du Rhin de hauteur, est décorée vers la rue de deux ordres superposés de quatre pilastres toscans et ioniques formant avant-corps, le tout surmonté d'un petit attique avec balustrades dont les acrotères portent des cônes de pin en amortissement.

Un casin d'assez bon goût dans le genre dont nous parlons, décoré de pilastres corinthiens sur un soubassement, fut exécuté pour les frères Arnold et Hans Pelt à un quart de lieue de la ville de Weeps, près du *Gheijn Brugh,* du côté du *Sant-pat* ou canal vers Amsterdam.

C'est dans les projets non exécutés de son livre que Vingboons affiche carrément ses prédilections classiques. L'architecte les y a consignés, sans doute, comme points de comparaison; mais ils constituent, en même temps, une véritable profession de foi artistique et une éloquente protestation à l'encontre du type routinier qu'il a dû forcément conserver à nombre de ses bâtisses; mentionnons particulièrement le plan de maison de campagne, *Huijsing en Plantagie,* planches LIII à LIX du premier volume de ce recueil. Ces compositions témoignent encore d'une prédilection singulière pour les refends ou bossages : la façade de son projet de villa, pages LVIII-LIX, premier volume, décorée d'un ordre toscan, en est littéralement criblée. La toiture à grands versants que notre architecte a le tact de n'esquiver jamais, est marquée par-devant par une *loggia* d'ordre dorique sans triglyphes ni mutules, autre motif qu'il affectionnait.

Citons aussi, dans un autre thème, les projets figurés aux planches LXX, LXXII du deuxième volume : leurs ordres majestueux de pilastres corinthiens sont empruntés aux types particuliers des palais d'Italie de Palladio.

Projet élaboré pour l'hôtel de ville d'Amsterdam.

Les planches de ce recueil, à notre avis les plus propres à exciter la curiosité, sont celles ayant trait au projet que Vingboons élabora pour l'hôtel de ville d'Amsterdam et dont nous avons déjà parlé. D'après le texte que l'on va lire, il résulterait que cette commande avait été primitivement faite à notre artiste, mais que de hautes influences la lui enlevèrent pour l'attribuer à van Campen. « Dese voorstellingh », dit-il, « of ontwerpsel tot een stad-
» huijs deser stede, is over eenige jaeren gemaeckt; doch zijn de Heeren
» sedert heel verandert van verdeeling, en bij dese gelegentheijd is dese
» hier mede bij gevoeght. T'voorneemen was geweest dat op zijde oock te
» vertoonen, doch kan ten naesten bij wel uijt het voorste geordeelt worden
» hoe het hem op de zijde en van achteren soude vertoonen; want het
» rontom even schoon soude wesen. »

Franchement, en voyant le projet de Vingboons et le texte résigné et

mélancolique dont il accompagne le dessin de cette œuvre dont l'adoption lui eût procuré la gloire et la renommée, nous sommes pris d'un sincère regret qu'on n'ait pas exécuté, par suite d'inavouables intrigues, la plus importante des œuvres d'un artiste laborieux. Peut-être, dans cette œuvre hors ligne, Vingboons eût-il fait preuve de ce génie architectural supérieur que nous ne lui trouvons pas dans ses constructions urbaines.

Dans ce projet d'hôtel de ville, on perçoit à première vue une vague ressemblance avec le Capitole de Michel-Ange; il y a là au moins un parti pris qui se devine sans peine et ne gâte rien à l'effet. L'ensemble du monument se compose d'un soubassement rustique rachetant la hauteur d'un perron avec rampes à balustres. Ce perron est en dehors du corps de bâtiment. L'édifice était flanqué de quatre pavillons, couronnés de balustrades et couverts en dôme et d'autant d'avant-corps, la masse demeurait quadrilatère. En dépit de ces saillies accentuées, les huit façades en retrait étaient rattachées aux pavillons et aux avant-corps par des terrasses bordées de balustres.

Chacun des avant-corps, décoré d'un balcon, est cantonné de quatre pilastres corinthiens prenant la hauteur totale. Un fronton triangulaire termine l'entablement qui fait le tour de la façade, les pavillons et les arrière-corps n'ont pas de pilastres.

Les détails des portes, fenêtres, mezzanines, sont en pur style italo-flamand du XVIIe siècle. Ici encore se révèle l'esprit judicieux de nos architectes dans leurs applications de ces motifs italiens. Les baies des fenêtres ont l'ouverture et l'ampleur nécessaire pour admettre pleinement la lumière; leur hauteur est divisée par des croisillons destinés à recevoir ces élégants vitraux en grisaille, l'un des luxes les plus appréciés de ce temps. Notre Musée de la Porte de Hal en possède de beaux spécimens.

Une élégante tourelle à huit pans, d'ordre composite, surmontée d'une coupole octogone, part d'un soubassement carré portant cadran et terminé par une balustrade. Franchement, ce projet eût revêtu plus de cachet et un caractère plus décoratif que les plates et monotones façades de van Campen, dont, à vrai dire, Quellijn et Bosboom ont fait toute la réputation par leurs sculptures.

§ II. Type néerlandais. *Landhuis.*

Vingboons fut le promoteur, en Hollande, d'une espèce d'architecture mixte donnant l'expression des ordres classiques sans en offrir l'ordonnance;

il fut le père du « type néerlandais » qui s'est perpétué jusqu'à la fin du XVIIIe siècle dans les provinces et loin des grands centres, en dépit du style rocaille qui fit fureur dès son apparition dans toutes les grandes villes des « États-Belgiques-Unis ». Nous avons déjà dit que cette introduction se fit sans heurter le patriotisme des Hollandais par l'influence des traductions en langue néerlandaise des œuvres de Paul Decker, Schübler et autres. Ces petites habitations hollandaises avec leurs murs de briques rouges bien rejointoyées, relevés par des appuis, chambranles, corniches, perrons et balcons en pierres blanches et bleues, se retrouvent dans tous les tableaux de vues de villes ou les paysages étoffés de fabriques des méticuleux « petits-maîtres » qui florissaient en Hollande dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Nous citerons comme présentant ce type parmi les constructions de Vingboons : la charmante résidence appelée *Groen hoven*, bâtie pour le sieur Michiel Popta sur l'*Amsterveender wech*, non loin du *Klein Looijvelt*, un des plus charmants rendez-vous de villégiature des habitants d'Amsterdam, à trois quarts de lieue de cette ville; puis la maison qu'il bâtit en 1641 sur le *Geldersche Kaij*, près du *Kamper hooft brugh*, pour le sieur Abraham Peeter Croock.

Ajoutons-y, d'abord, la grande maison bâtie en 1649, dans la même ville, sur l'emplacement du Wael — desséché sept à huit années auparavant — pour un négociant du nom de Marten Frantz van der Schilde : ensuite, celle bâtie en 1665-66 « op d'Oost zijde van de nieuwe Keijsers gracht », pour le sieur Isaac Jan Nijs, également négociant à Amsterdam, dont le rez-de-chaussée est décoré de grillages ouvragés, d'ornements, d'armoiries et de festons.

A côté de ses villas italiennes, Vingboons produisit aussi le type de la *Landshuijs in plantagie* et même du traditionnel *Burgh* néerlandais. Dans ce dernier style, nous connaissons de lui, à trois lieues de Groningue, « in Fivalingo quater tot steem », un château bâti en 1669 sur les anciennes fondations d'un édifice antérieur détruit par les Espagnols en 1579, pour « Joncheer Joan Clant van Stedum heer tot Stedum en Nitwierdaburgh. » L'architecte y conserva la masse des anciennes lignes du plan.

Comme type de la petite maison hollandaise, signalons celle bâtie au milieu

d'une *plantagie* appelée *Pijnenbrugh* située dans le Sticht, à deux milles de la ville d'Utrecht, appartenant à noble Demoiselle Sara de Wael, veuve de feu Jacob Jacobsz Hinlopen, en son vivant échevin d'Amsterdam.

Dans le genre du *Land-huijs*, citons *Het Huijs Vanenburg,* bâtie en 1664 pour *Joncheer* Hendrick van Eessen, seigneur de Helbergen et Vanenburg, *Land Drost* du pays du Veluw, et président du collége des députés des États, située près du Zuyderzée, à deux lieues environ de Hardenwijck et Nijkerk; remarquable par son portail et ses cheminées sculptées.

A la construction précédente se rapporte encore l'agréable résidence appelée *Ganzenhof*, élevée en 1665 pour la villégiature d'un négociant amsterdamois, le sieur Remond de Smit, située « in de sticht van Utrecht, in de gerechte van Maerseveen », près du charmant et renommé petit village de Maesen. La *plantagie* de cette propriété, située le long de la rivière de Vecht à côté du *Sand Padt,* avait été créée par le sieur Rotgans. Le type de cette construction se rapprochait du motif de la résidence du Harsvelt « in den gerechte van Ootmerssum », dans l'Over-Yssel, commencée en 1663 par M. Bartholomeus van der Brugh. Une construction identique aux deux précédentes était la maison élevée en 1656 à l'endroit nommé *Peckendam,* « onder de gerechte van Diepenhem », appartenant à *Joncheer* Nicolas van Huevel.

Mentionnons, en terminant cette nomenclature des constructions de Vingbooms dans le style hollandais, la résidence que Messire van Rollecate, *Landt Drost* du pays de Vollenhove, et député aux États pour la province d'Over-Yssel, bâtit en 1654 dans sa seigneurie de Rollecate, sous la ville de Vollenhove.

§ III. Type italo-flamand rubénien.

Il nous reste à nous occuper à présent des constructions de Vingboons qui rentrent dans le type italo-flamand de l'école de Rubens.

Signalons en premier lieu les quatre maisons contiguës bâties en 1660 pour le sieur Kromhout, occupant avant l'agrandissement d'Amsterdam qui fut si favorable à notre artiste, l'extrémité du *west zijde* du *Heeren Gracht.* Les *rabatrollen* en cuirs du genre gélatineux, les œils-de-bœuf, les perrons, les gables rappellent nos canevas anversois et bruxellois. Mettons au même rang la remarquable maison bâtie en 1661 pour le sieur Gillis Marcellis,

propriétaire de la célèbre et antique brasserie *t'witte Lam*, sur le *west zijde Singel*, près de la maison des Archers ou *Voetbooghs doelen*. L'ensemble du gable de cette façade, surmontée de l'agneau symbolique qui servait d'enseigne à la maison, rappelait le genre de Hendrik de Keyser par ses œils-de-bœuf entourés de cuirs. Un bas-relief représentant la ville de Nurenberg était sculpté au-dessus de la porte.

Rattachons à ces deux types les neuf maisons contiguës bâties sur l'*Oude Turf Marckt*, à Amsterdam, pour les « Heeren regenten van S[t]-Pieters Gast-» huijs »; les deux maisons situées au même endroit bâties pour le sieur Pieter Jansz Sweling, fils du célèbre organiste Jan Pietersz Sweling; la maison du *Joncheer* Michaël Paauw, seigneur d'Achtienhoven, en son vivant échevin d'Amsterdam, située aussi sur le *west zijde* du *Heeren Gracht*, et finalement, celle de Niclaes Soyhier sur l'*Oost zijde* ou rive orientale du *Heeren Gracht*.

Parmi les *gevels* (gables ou pignons) flamands imaginés par Vingboons, citons celui de la maison du sieur Gerrit Crook, vis-à-vis du *Princen Hof*, type curieux d'habitation entièrement évidée au rez-de-chaussée, sauf les montants et croisillons de pierre, et celui de la maison de la veuve de l'échevin et conseiller, Laurens Jansz Spiegel; ces deux constructions avaient été élevées à Amsterdam.

N'oublions pas, bien qu'ils n'aient pas été exécutés, les *gevels* du premier projet de la maison de *Joncheer* Frederick Halewijn, que Vingboons a fait graver aux planches XLVII-XLIX de son premier volume. Cette décoration flamande fut remplacée par le motif italien dont nous avons parlé plus haut.

Comme mélange curieux des trois manières de Vingboons, signalons l'hôtel tout bâti de *witte benthemer steen* sur l'*Oost zijde* du *Keijzers gracht*, vis-à-vis du *Schoubnrg*, pour le sieur Daniel Soyer.

Nous pouvons encore ranger parmi les types italo-flamands, à cause de sa décoration intérieure qui présente un escalier et des cheminées remarquables, la *Landhuys* de *Joncheer* Heeronymus Rans, située sur le « Purmer » op de Oosterwech », à une petite lieue de la ville d'Edam.

Nous avons essayé, dans les pages qui précèdent, d'apprécier le talent et la manière de Philippe Vingbooms. Nous avons pu d'autant plus facile-

ment étudier la façon dont il traduisit l'influence italienne qui se révèle dans un si grand nombre de pages, qu'il est, de tous les architectes néerlandais, celui qui nous a laissé le plus grand nombre d'œuvres reproduites par la gravure; il habita toute sa vie Amsterdam dont il devint *borger* et où son père qui suivait la religion réformée était venu résider en quittant Anvers en 1587, et où il mourut en 1675. Ses dernières œuvres architecturales furent la maison de Jérôme de Haase, sur le nouvel *Heeren Gracht*, et la reconstruction du château de Fivalingo, qu'il entreprit toutes les deux en 1669. Il publia le deuxième volume de ses œuvres en 1674; le premier avait vu le jour neuf années auparavant.

L'inscription de son tombeau, placé jadis dans l'église neuve, au Dam, pouvait nous renseigner sur la date de sa naissance, mais nos recherches sur ce point n'ont pas abouti. Il devait être né au commencement du XVII[e] siècle; la première construction que nous connaissions de lui porte la date de 1639. On sait encore que l'hôtel de ville d'Amsterdam fut bâti de 1648 à 1655. Le projet de Vingboons devait donc être une de ses premières œuvres et avoir été élaboré quelques années avant cette date.

Nous avons vu au début de cette étude que le père et l'aïeul de notre artiste, nés à Malines, avaient été d'excellents peintres; bons nombre de leurs œuvres sont encore visibles dans les Musées d'Europe.

La lignée artistique des Vingboons, ou mieux Vinkbooms, avait adopté comme monogramme une sorte d'armoiries parlantes : un Pinson (*Vink*) sur une branche d'arbre (*Boomtakje*).

L'architecte A. van der Hart, auquel Amsterdam doit la caserne *Oranje-Nassau* et la *Werckhuijs* au Weesperveld, possédait, dans les premières années de ce siècle, une collection de papiers et dessins originaux de Philippe Vingboons, Peeter Post, Sijmon Bosboom, Daniël Stalpert et Hendrik De Keijser; malheureusement le catalogue qui en mentionne l'existence ne fournit aucune indication sur la nature des documents et le nom des édifices qu'on voyait représentés sur ces dessins dont nous ignorons la destinée.

Nous possédons une farde assez volumineuse de dessins intéressants d'architectes hollandais des XVII[e] et XVIII[e] siècles; la plupart sont signés, datés et pourvus d'échelles. Tout ce qui doit être tracé au tire-ligne et au compas

est fort soigné et fort proprement fait; excepté dans les dessins de de Keijser et de Stalpert, les ornements et les figures sont d'une facture déplorable. Ces dessins ont été primitivement tracés à l'encre ordinaire qui a jauni, et dont le ton bistré actuel contraste agréablement avec la teinte grise, lavée à l'encre de Chine et demeurée intacte des ombres.

Un architecte néerlandais qui, par la sobriété de son style, la discipline de ses lignes, l'ampleur de ses motifs d'ornementation et la bonne entente des proportions qu'il emploie, semble avoir particulièrement voulu reproduire la simplicité des ordonnances antiques, est Peeter Post, fils de Jan, peintre sur verre d'un certain mérite, qui naquit à Harlem en 1598. Il apprit le dessin de son père et vint fort jeune à La Haye, où il fut bientôt en faveur auprès de la famille d'Orange-Nassau. Peeter Post. 1598-1678.

Quand le prince Jean-Maurice partit en 1637 pour le Brésil en qualité de gouverneur, il s'adjoignit Frans Post comme peintre et Peeter comme ingénieur.

Immerzeel rapporte que ce fut en cette qualité qu'il éleva à Maurisstad (Fernambuco) et à Olinda nombre de constructions particulières et d'édifices publics, particulièrement des églises. On sait que Frans illustra la relation de ce séjour au Brésil, faite par van Baerle et publiée par J. Blaeu en 1647.

Il donna encore au public, en 1664, un recueil où il réunit, outre la Salle d'Orange, la maison Swanenburg, l'hôtel de ville de Maestricht, la maison Vredeburg et les dessins des plus belles cheminées qui se voient dans divers palais à La Haye.

En 1715, pendant la seconde suppression de Stathoudérat, Pierre van der Aa, libraire de l'Académie, à Leijden, connu par ses réimpressions de Scamozzi, Vignole et Vingboons, donna une édition complète de Peeter Post qu'il dédia au baron Willem van Wassenaar, premier curateur de l'Université de Leijden. Aux constructions dont nous avons parlé, van der Aa ajouta, d'après les dessins originaux de l'auteur qui étaient en sa possession, la maison du prince Maurice à La Haye, la maison de Rijxdorp près de Wassenaar, et un double projet pour le Poids de la ville de Gouda. Ce livre fut mis en ordre par Daniel Marot, artiste français exilé par la révocation de

l'édit de Nantes et ci-devant architecte de Guillaume III, *stathouder,* de Hollande et roi de la Grande-Bretage. Les libraires hollandais occupaient sans cesse Marot et le payaient fort cher; il est regrettable cependant de le voir employer son talent à célébrer les malheurs de sa patrie comme dans le feu d'artifice qu'il ordonna et les « huit grands tableaux illuminés représen- » tant les conquestes remportées sur la France et l'Espagne par les armes » des Hauts Alliés en 1702. »

Cet architecte de Guillaume III et des Provinces-Unies n'eut aucune influence appréciable sur l'architecture hollandaise; en Hollande on préfère le luxe de la vie intérieure aux coûteuses façades architecturales; par contre il opéra une véritable révolution dans le mobilier et les accessoires somptuaires, dessinant, gravant et publiant des cahiers de « patrons » depuis le lit à baldaquin et le *Mancfieike carosse van Sijn Majesteijt van Groot-Bretagne,* jusqu'à la tabatière et l'aiguille de montre. Cet artiste laissa un fils, Daniel le jeune, né à La Haye en 1701, peintre habile dont la fécondité surpassa le talent et qui décéda dans sa ville natale en 1773.

Hôtel de ville de Maestricht. 1659-63.

L'œuvre d'architecture la plus importante exécutée sur les dessins de Pierre Post reste sans contredit l'hôtel de ville de Maestricht bâti de 1659-1663. Cet édifice, érigé sur le Marché au Bois, avait quatre faces et était entièrement construit de belle pierre de taille « jusqu'aux souches des cheminées qui passent au-dessus du comble. » La charpente du campanile placé au-dessus de la coupole, conçue avec beaucoup de hardiesse, présentait un assemblage des plus solides et des plus ingénieux.

La masse entière de l'édifice formant un quadrilatère reposait sur un soubassement à bossages, précédé à la partie antérieure d'un perron en double rampe à balustres, menant à un portique de trois arcades ouvert en avant-corps formant le premier étage. Ce portique d'ordre ionique à pilastres, comme toute l'ordonnance à cette hauteur, est couvert en plate-forme et terminé par une balustrade avec acrotères portant des vases, et formant balcon au deuxième étage.

Ce deuxième étage, d'ordre corinthien, comprend, comme au rez-de-chaussée, neuf baies dont celle du centre sert de porte de dégagement à la terrasse au-dessus du portique. L'ample développement de la toiture est

dissimulé par un étage en attique percé de trois fenêtres portant seulement, en totalité, sur cinq des fenêtres inférieures. Les écoinsons montrent les statues assises de Mars et de Bellone; le tout est couronné d'un fronton triangulaire timbré des armoiries de la ville enlacées de rinceaux.

La tour octogone, dont la base est occupée par la toiture à croupe, rachetant le quadrilatère de maçonnerie — sous lequel se trouve la cage ornée de l'escalier — est à trois étages et complétement à jour; elle porte des cadrans et se trouve surmontée d'une croix et d'un petit génie portant l'étoile héraldique à six rais, emblème héraldique de la cité.

Après l'hôtel de ville de Maestricht nous plaçons de *Sael van Oranje* ou *t' Huis ten Bosch* à La Haye, qui tire son nom d'une superbe salle à l'italienne dont la coupole qui en fait l'ornement principal s'élève à 60 pieds du sol. C'est une résidence de campagne qui, par l'ensemble de son style, rentre dans le type néerlando-italien que nous avons défini en parlant de Vingboons. Cet édifice est bâti en plein bois, dans une solitude profonde; l'on serait tenté de le croire à vingt lieues de toute habitation — surtout dans la partie agreste à gauche — si de temps à autre au bout d'une allée on n'entrevoyait, à l'horizon de la lisière, quelque façade de maison décelant le voisinage d'une cité.

Sael van Oranje. 1648-50.

La salle d'Orange construite en 1648-1650, l'année de la paix de Munster, et inaugurée par Guillaume de Nassau, est un monument de la piété conjugale de sa mère la princesse Amalia de Solms, fille de Jean-Albert, comte de Solms-Brunsfelds, épouse du fils du Taciturne, le glorieux *stathouder* Frédéric-Henri, mort à 63 ans, le 14 mai 1647.

Cette résidence fut depuis particulièrement affectionnée par Guillaume III, *stathouder* de Hollande et roi d'Angleterre, qui y tint sa cour. Nous possédons une grande planche, in-folio sur deux feuilles, dessinée et gravée par Daniel Marot qui nous représente l'intérieur de la salle d'Orange; le titre de l'estampe que nous copions nous en donne une explication complète. « Représentation de la grande Feste de S. A. R. madame la princesse d'Orange, » célébrée en décembre 1686 dans le salon du Bois de la Haye, à l'honneur » du jour de la naissance de Monseigneur le prince d'Orange. Se vend chez » l'auteur à la Haye près le Voorhout dans le Heulstreet, avec privilège. »

Depuis Guillaume III, la Maison du Bois est toujours restée un lieu de repos et de retraite pour la famille d'Orange. On y a installé de notre temps une salle de billard qui contient les portraits de la maison d'Orange-Nassau.

Nous avons dit que la décoration extérieure de *t'Huis ten Bosch* était assez simple et rentrait dans le style hollandais : il n'en était pas de même de la célèbre salle octogone de cinquante pieds de côté dont les plus grands peintres des écoles flamande et hollandaise avaient concouru à décorer de pages admirables le champ laissé sur les parois de la rotonde par les entre-colonnements corinthiens.

Le centre du plafond de la coupole est orné du portrait de la fondatrice, et les compartiments avec écussons d'armoiries, comme la grande voussure et les trophées des pilastres, sont peints par Grebber. Rubens y a brossé le tableau des cyclopes, van Campen, plusieurs autres, Terburg, Lievens, van Thulden, De Bray, Honthorst et César van Everdingen, ont contribué tant à la décoration de la salle que des appartements qui l'avoisinent. La pièce capitale de la Salle d'Orange est le triomphe du prince Frédéric-Henri de Nassau, chef-d'œuvre de Jacques Jordaens, haut de 27 pieds sur 24 de large, dont le Musée de Bruxelles possède une esquisse remarquable acquise en 1809 pour la modique somme de 600 francs.

Si ces peintures sont admirables, si cette salle laisse un impérissable souvenir à celui qui l'a vue, il revient une juste part d'honneur à Pierre Post d'avoir su préparer aux peintres, par cette noble et ferme architecture, un champ si vaste, une aussi favorable lumière.

Pompe funèbre de Frédéric Henri ordonnée par Post. 1651.

En 1651, Pierre Post fit paraître la « Pompe funèbre » de Frédéric-Henri, prince d'Orange, frère de Maurice et fils du Taciturne (mort en 1647) dont il avait été l'ordonnateur des funérailles. Les planches de ce recueil (in-f° de 29 ff.) ont été gravées par Peeter Nolpe et publiées sous ce titre : « Begraeffenisse van Sijne Hoogheijt Frederick Hendrik, bij der gratie » Gods Prince van Orange, Graeve van Nassau, enz. Gheteeckent en » uijtghegheven door Pieter Post, architect ende schilder der doorluchtigste Princen van Orangien ; ende ghesneden door Pieter Nolpe. » T'Amsterdam gedruckt bij Nicolaes van Ravesteijn, CIↃIↃCLI. »

On remarquera sans doute la qualité de *Schilder* donnée à Peeter Post

par le titre précédent. Nous citerons à l'appui le tableau que Kramm mentionne comme ayant fait partie d'une vente faite à Amsterdam en 1816 et où l'on renseignait au catalogue *Eene Americaansche Plantagie*, portant la signature P. Post pinx.

Peeter Post fut appelé en 1665, par Louis de Nassau, fils naturel du *Maurits-huis. 1665.* prince Maurice, gouverneur du Brésil et deuxième *stathouder* de Hollande, à reconstruire le casin situé à la Haye, dans l'angle du vivier de la Cour, vis-à-vis de la place nommée *Het Pleijn.* Cette charmante composition se compose d'un quadrilatère avec avant-corps et perron et de deux petits avant-corps latéraux. La face antérieure est décorée de six pilastres ioniques d'après Michel-Ange enfermant les deux étages et supportant un entablement à fronton aux deux faces principales de l'édifice. Il est assez singulier que le fronton de la face postérieure comprenne six pilastres et quatre seulement à la face antérieure. Peeter Post a cherché à rappeler dans le fronton antérieur le souvenir de Maurice de Nassau, par les ancres et autres marques de la dignité de grand amiral des Provinces-Unies dont il était revêtu à l'époque où il la fit construire. Les chambranles des fenêtres, à crossettes et frontons sont dans le style italien et accompagnés de « Phistonen. » L'intérieur, par la simplicité des lignes décoratives, rappelle tout à fait le goût de l'école de Vignole et de Palladio.

Aucune gravure, à notre connaissance, ne nous a conservé l'ordonnance et l'édifice primitif élevé par van Campen ; Campo Wijerman prétend qu'il surpassait de beaucoup l'œuvre de Peeter Post; mais on sait que Wijerman sacrifie volontiers la vérité au plaisir de lancer un bon mot ou d'aiguiser une pointe. Nous croyons qu'ici c'est encore le cas, car la petite « Maurits-huis » est, comme goût et comme entente du genre italien, une des bonnes constructions de Post. Au XVIII[e] siècle, au dire de van der Aa, cette maison servait à loger les ambassadenrs et les princes étrangers. De nos jours, la maison du prince Maurice sert de Musée et renferme, entre autres tableaux, le chef-d'œuvre de Rembrandt, Siméon recevant l'enfant Jésus au Temple. Le premier étage est affecté aux curiosités chinoises et japonaises du Musée ethnologique.

A la suite de cette construction, citons d'abord la *Gemeene Lands Huis*,

salle d'assemblée des *Dijckgraaven* en *Hoog Heeren rade* de Rijnland; Swa-» nenburg sur l'Haerlemmer Meer », charmant édifice italo-flamand décoré de pilastres ioniques supportant fronton et d'une gracieuse tourelle. Ensuite, la maison de campagne de Rijxdorp commencée en 1662 par *Jonckheer* Amelis van den Bronckhorst, seigneur de Wimmenum et de Vromade, qui avait acheté Rijxdorp six ans auparavant du capitaine Bontius. Il n'était pas encore achevé que Wimmenum mourut en 1669. Rijxdorp resta dans cet état jusqu'en 1687, où Isaac Paauw, seigneur d'Achtienhoven — le nom de cette famille est déjà tombé plus d'une fois de notre plume — voulut en continuer la construction, de même que son gendre Conrad de Heemskerck, ambasssadeur des Provinces-Unies en France et en Allemagne. Il ne fut définitivement achevé, toujours d'après le plan primitif, qu'en 1707, par Messire Jacob Emmeri, baron de Wassenaar, qui l'avait acheté de ces derniers. Van der Aa, avons-nous dit plus haut, réédita les œuvres de Peeter Post : il dédia le livre à son fils Guillaume.

Ce château de Rijckdorp était construit en style néerlandais et présentait un aspect assez pittoresque. Le campanile central octogone était décoré de portiques toscans supportant des frontons en arc de cercle. Les ordres n'avaient pas été employés pour cette façade, qui se distinguait à l'avant-corps par un fronton sculpté à enroulements dans le plus pur style Rubens.

Mentionnons en dernier lieu la belle maison nommée *Vredenburgh*, bâtie pour *Jonckheer* Frédéric Allewijn, située dans le Quartier du *Bemster*, province de Noort-Holland. C'est une véritable villa italienne décorée de pilastres corinthiens, d'un fronton à l'avant-corps et de galeries couvertes aux ailes, supportées par des colonnes toscanes. L'amortissement des mezzanines de l'étage, décorées de têtes d'anges, est tout à fait dans le goût de Scamozzi.

Waagh de Gouda. 1668.

Il nous reste à parler des deux projets d'érection du Poids de la ville (*Waagh*) de Gouda sur le Marcktveld. Celui qui fut exécuté en 1668 présente le type le mieux accentué que l'on trouve dans l'œuvre de Post du genre italo-flamand dont Vingboons nous a laissé de si nombreux exemples. Cette petite construction, avec ses refends, son grand bas-relief emblématique qui nous montre le comptoir du *Waagh meester*, ses écussons armoriés encadrés de cartouches (*Parcquementen*) sa corniche de couronnement à

triglyphes — sans bucrânes, patères ou peltes aux métopes — motif fort rare en Néerlande; ses frontons armoriés, son bas-relief de la face postérieure et ses chutes de guirlandes (*Phistonen*) offrent un ensemble pittoresque que nous regrettons de ne pas avoir vu adopter plus souvent par notre artiste. Tous ces ornements de sculpture sont délicatement travaillés par le sculpteur amsteldamois, Barthélemy Eijgens, qui jouit de son temps d'une réputation méritée. Ce projet qui ne fut pas exécuté et dont Pierre van der Aa nous a conservé le dessin dans son recueil, présentait une ordonnance à peu près identique, mais d'une plus grande simplicité.

A toutes ces constructions, ajoutons finalement un remarquable « Livre de cheminées à l'italienne » en haut lambris, rappelant les motifs des estampes de Serlio et les dispositions de Bullet et de Le Muet. Parmi ces *Schoorsteenen mantels*, nous citerons celui de l'étage voûté de la Salle d'Orange, dont la frise est ornée de l'écu d'armoiries de la veuve de Frédéric-Henri et ceux qui se voient aux salles du premier et du second étage, ainsi qu'aux cabinets de la chambre du lit de parade du même édifice. N'oublions pas les cheminées de la maison du prince Jean Maurice, décorées d'attributs guerriers, et finalement celles qui se voient à la cour et au palais de *Noort Eijnde*, à La Haye. Ces cheminées sont, en général, d'un goût assez pur, mais de même que chez Vingboons, on remarque un manque absolu de facilité de crayon chez notre artiste; ces planches de cheminées sont trop peu variées de motifs générateurs, et prouvent une fois de plus cet axiome esthétique que les détails seuls ne peuvent produire la diversité dans les œuvres d'art.

Livre de Cheminées. 1664.

De même que Simon Bosboom, dont nous parlerons tout à l'heure, Jacob Romans fut, à la fois, sculpteur et architecte; Guillaume III, *stathouder* et roi d'Angleterre l'attacha à son service.

Jacob Romans.

En 1691, Romans donna les dessins des Arcs de triomphe et autres décorations élevées à La Haye pour le *Blijde inkomst* de ce monarque et s'acquitta de cette tâche à son entier honneur. Romein de Hooge a gravé ces décorations dans le recueil intitulé : « Komste van Zijne Majesteit Willem III, » koning van Groot-Brittanje, enz. in Holland 's Hage 1691. »

La *Description de Bréda* par van Goor nous apprend que Romans acheva le château de cette ville commencé en 1536 pour Henri comte de

Nassau, seigneur de Bréda : « Dat Willem III, prins van Oranje, het overige » gedeelte, aan de linkerzijde van den ingang, door den vermaerden » bouwmeester Romans, naar 't bewerp van den ouden bouw heeft doen » optimmeren, onder wiens opzigt hetzelve ook in den jare 1696 ten eenen » male is voltrokken : een kostelijk paleis wiens gelijken in de Neder- » landen niet wordt gevonden. »

On connaît un élève de cet artiste, Frank Pietersen Verheijden, lequel sculpta les bustes des princes de la maison de Nassau. Pierre Schenck a gravé à la manière noire le portrait de Jacob Romans; ce dernier dessina des vues architecturales pour le *Paradisus Oculorum*.

Salomon de Bray. 1597-1664.

Nous avons déjà parlé de Salomon de Bray (1597-1664) à propos de l'*Architectura moderna* de Corneille Dankertz. Cet artiste de mérite, à la fois peintre et architecte, naquit à Harlem en 1597. La *Nieuwe kerk* de Harlem fut bâtie sur ses dessins. Pour mieux se rendre compte de l'effet de cet édifice, il en avait lui-même confectionné un modèle en bois. Ce ne fut qu'en 1667, trois ans après sa mort, que ses fils Dirk et Jacob firent paraître une étude de l'agrandissement de Harlem intitulée : *Bedenkingen over het uitleggen en vergrooten der stad Haarlem.*

Le portail de Salomon de Bray a été supérieurement gravé, d'après Jacob de Bray, par Dirk, son frère, en 1664; l'artiste était pour lors âgé de soixante-sept ans : « oud 67 » lit-on sur le fond.

Adrien Dorstman.

Après cet artiste rangeons Adrien Dorstman, l'architecte de la *Luthersche nieuwe koepelkerk* sur le quai oriental du Singel à Amsterdam. Nous connaissons encore de lui six dessins pour une maison des champs (1681) et une suite de douze dessins pour l'habitation de J. Six.

Peeter van der Plaas fit le portrait de Dorstman en *mezzo tinto* d'après David van der Plaas.

Sijmon Bosboom. 1614-1668.

Peeter Post fut le maître et l'ami de Sijmon Bosboom « natif d'Embden en l'an 1614 », sculpteur et architecte de l'Électeur de Brandebourg; *Stadts steenhouwer* de la ville d'Amsterdam.

Bosboom a le privilége d'être cité, à l'exclusion des précédents artistes, dans la biographie de Joachim von Sandrart. Il fut, après notre Aert Quellijn, l'un des artistes qui contribuèrent le plus à donner à la médiocre concep-

tion architectonique de van Campen son incontestable valeur sculpturale et ornementative. Ses *Loofwercken, Phistonen, Parcquementen*, etc., sont traités plantureusement, avec une verve toute rubénienne.

Bosboom imita de préférence l'architecture de Scamozzi dans ses compositions. En 1670, il publia un livre d'architecture intitulé :

« Cort onderwijs van de vijf colomnen door Sijmon Bosboom, stadts » steen-houwer tot Amsterdam, uijt den scherpzinnigen Vinsent Schamozzy » getrocken en in minuten gestelt zeer gemacklick voor de jonge leerlingen » en dienstig voor alle jonge liefhebbers der bouw-const, MDCLXX t' Amsterdam bij Justus Dankertz, etc. » Le portrait de l'auteur, âgé pour lors de soixante-six ans, se voit sur le frontispice accompagné d'un écusson d'armoiries parlantes : « d'argent à un arbre de Sinople. »

Comme Vredeman De Vries, Bosboom adresse une sorte de défi à ses détracteurs « tot alle nijdige en vuijlspreeckende » dans une douzaine de vers qui se terminent par une apostrophe à la Cats : *Dwingh uw' tongh.* Ce livre fut adressé par le maître à ses reconnaissants élèves — nous donnons plus loin leurs noms — comme étrennes « nieuwjaars-gifte. »

Ce rudiment d'architecture fut réimprimé vingt ans après, d'abord chez Reiner et Josua Ottens, ensuite chez Joannes Loots, « in de nieuwe brug steeg in de Jonge Lootsman », puis chez J.-B. Elwe. Le traité des ordres de Bosboom devint très-populaire et compta de nombreuses éditions.

Nous possédons un exemplaire d'un tirage de l'architecture de Bosboom portant la date de 1821, édité à Amsterdam chez S. de Greber, « in de » Kalver straat », augmenté de Caspar Philips Jacobsz « Konstgraveerder » en Geadmiteerd Landmeter voor de Edele hove van Holland et West- » frieslandt; en Jacobus Houthuisen, meester timmerman en lid van het » gemeelde genootschap. » Cet exemplaire, auquel on avait joint des réimpressions de planches de Jean Marot, Barbet, Bullet et Le Peautre, avait été donné comme deuxième accessit en 1824 — en plein règne des plagiats, à la Percier, introduits chez nous par M. Suys père — à un élève de l'Académie de dessin de Middelburg.

Simon Boosboom fut le dernier des maîtres architectes flamands tenant école, et la grande popularité dont il jouit pendant sa vie contribua sans

Élèves de Simon Bosboom : Jacob Bosboom, Bellaert, Tessing, Breedam, Pottée, Willems, Wichmann.

doute à la vogue posthume de son Livre des ordres d'après Scamozzi. Il eut pour élèves, Jacob Bosboom, son fils, également né à Embden, Peeter Bellaert de Nimègue, Willem Tessing de Middelbourg, Mathijs Breedam de Vollenhoven, Jean Pottée d'Amsterdam, Jacques Willems de Feluy et Dirck Wichman de Neutelen.

J. de Rijck, S. Schijnvoet.

A ces artistes ajoutons encore J. de Rijck, architecte à Amsterdam, qui florissait à la fin du XVII siècle, et S. Schijnvoet, décédé dans la même ville en 1727.

Quoiqu'ils eussent compté quelques bons artistes comme van Santen, Vingboons, van Campen, Post, Stalpert et Bosboom, nos voisins d'outre-Moerdijck ne possédèrent pas au XVIIe siècle de grandes figures d'architectes, comparables à Coebergher, Francquart, Aguilon, Hesius, Faid'herbe, Merckx, Cortvriendt et Théodore de Haase, brillante phalange de satellites dont Rubens était la planète.

Dans le second tiers du XVIIe siècle, les artistes néerlandais subirent l'influence rubénienne. En dépit des antipathies politiques et religieuses, la gloire du géant anversois n'était pas moins grande à Amsterdam et à La Haye qu'à Anvers et à Bruxelles. Il y eut, comme nous l'avons fait connaître plus haut, des reproductions hollandaises de tous nos livres flamands ayant trait à l'architecture et à la décoration. Les vieux cuivres usés de cette espèce étaient encore avidement recherchés par les libraires, qui les faisaient retoucher sans cesse pour de nouvelles éditions.

Malgré des points de rapprochement incontestables et un mérite réel universellement reconnu aux œuvres des architectes néerlandais, on distingue sans peine les productions de ces derniers d'avec celles des artistes flamands, à un je ne sais quoi de vieillot et d'artificiel tenant lieu le plus souvent d'originalité et de cachet.

CHAPITRE VI.

Appréciation de Rubens comme architecte. — Prédilections italiennes, tendances au prosélytisme, manière et génie spécial du grand artiste, au point de vue architectural. — Examen approfondi de ses œuvres authentiques et de la valeur de paternité de celles qu'on lui attribue par tradition. 1608-1640.

Caractères du style rubenesque.

L'ombre tutélaire de Rubens planait avec une égale auréole de glorieuse immortalité sur l'école flamande, après que la mort eut successivement enlevé trois générations de disciples.

Tant que ses traditions picturales demeurèrent en honneur, son architecture devait être exclusivement comprise et adoptée par les artistes flamands.

Le canevas esthétique de la conception des Arcs de triomphe d'Anvers, élevés en 1635 pour l'entrée du Cardinal-Infant, se retrouve tout entier au *Grand-Théâtre* dressé par David T'Kint sur le marché du Vendredi à Gand en 1744, pour l'intronisation de Marie-Thérèse comme comtesse de Flandre.

L'architecture italo-flamande ne tomba qu'à l'époque où le goût artistique de notre école se vit faussé par l'introduction des éléments mesquins et anti-coloristes de la peinture française de la fin du XVIIIe siècle.

Quand l'architecte adopta le genre *rocaille,* le peintre avait déjà délaissé le style *rubenesque.*

L'architecture de Rubens était le cadre naturel de son génie essentiellement pittoresque et coloriste. S'il s'assimila étroitement les données italiennes en honneur dans sa jeunesse, c'est qu'envisageant l'histoire de l'art tout entière, il ne trouva pas d'expression plastique traduisant mieux ses vastes conceptions que le plantureux style de Carlo Maderno et de Galeazzo Alessi.

Le génie de Rubens épousa naturellement des formes architecturales qui semblaient n'avoir été créées que pour encadrer ses pensées. Le titan devait sourire à la vue des grêles arabesques de la porte principale de l'église San

Agostino à Rome et du maigre lacis *plateresque* des colonnes patiemment ciselées par Michelozzo au *Cortile della Signoria* à Florence, lui qui, en quelques coups de brosse, savait si victorieusement faire rutiler sur les brocards et le drap d'or, les inflorescences tumultueuses des rinceaux aux puissants reliefs qui ont gardé son nom.

Peut-on dire que Rubens manqua de goût s'il préféra aux lignes monotones dans leur sévérité correcte de Peruzzi, Bramante et San Gallo, le jet libre et primesautier de Giulio Danti, du Caporali, d'Ascanio della Corgna et surtout de Galeazzo Alessi, l'auteur de la plupart des magnifiques palais de Gênes. Partagée par Deodat del Monte, son compagnon et son ami, cette admiration devait bientôt pousser Rubens à les vulgariser aux Pays-Bas par la gravure.

Dans les pages qui vont suivre, le nom d'Alessi tombera souvent de notre plume; il nous semble nécessaire de faire connaître en quelques mots quel était cet architecte pérugin dont la manière séduisit Rubens.

Galeazzo Alessi (1500-1572). Influence de la manière de cet artiste sur le génie de Rubens.

Galeazzo Alessi (1500-1572), né à Pérouse, élève de Giambattista Caporali, fut pour Gènes ce que Bramante et San Gallo avaient été pour Rome, Buontalenti et l'Ammanati pour Florence, Palladio et Sanso Vino pour Venise. C'est à l'initiative d'Alessi, et à son éternel honneur, qu'est due l'ouverture de la *Strada Nuova*, cette merveille de la ville de marbre.

Alessi se lia d'amitié avec Michel-Ange, qu'il adopta pour maître et dont il partageait les allures extravagantes et sombres; ses chefs-d'œuvre furent à Gênes l'église de l'Assomption, la cour du palais Sauli et le palais Caroga où l'on admire le fameux plafond de Taddeo Cerlone.

La réputation de Galeazzo Alessi était arrivée au point que, de tous les pays, on lui demandait des projets de monuments; il en composait pour Naples, pour l'Espagne; les biographes italiens prétendent tous qu'il fit un grand nombre de dessins pour la Flandre. Aucun fait, à notre connaissance, ne vient cependant confirmer cette assertion.

Alessi, comme Rubens, fut un artiste heureux; il mourut plein de jours, laissant une famille nombreuse et considérée. Lione Pascoli nous en donne la généalogie et cite les enfants d'Alessi qui, à l'époque où Rubens vint à Gênes, occupaient des charges importantes de la République.

Harmonie des motifs typiques des Palais de Gênes d'Alessi avec les ordonnances picturales rubéniennes.

Le grand peintre flamand s'éprit au débarqué de l'artiste génois et cependant l'Italie, qu'il venait de parcourir, étalait de ce temps les superbes édifices du siècle de Léon X dans tout l'éclat de leur splendide jeunesse.

Rubens avait vu à Florence le palais Medicis de Michelozzi, le palais Strozzi de Simon Cronaca, la cour du palais Pitti de Bartolomeo et le palais Pandolfini de l'*Urbinate*. A Rome, il avait pu étudier à l'aise la villa Pia de Pirro Ligorio, le palais de la chancellerie de Bramante, le palais Farnèse de San Gallo, les palais Massimi et Pirro de Baldassare Peruzzi et le château de Caprarola de Vignole. A Venise il avait admiré la bibliothèque de St-Marc de Jacopo Tatti et les *Procurazie nuove* de Vincenzo Scamozzi. A Mantoue, le palais du T de Jules Romain, à Vérone le palais Pompeo de San Michelli; à Vicence enfin la basilique d'André Palladio. Ces témoins éclatants de la vitalité architectonique italienne avaient ému Rubens sans pouvoir fixer en lui le type définitif d'un microcosme intérieur.

A toutes ces œuvres marquées au coin du génie, à toutes ces traductions plastiques de la pensée architecturale, Rubens préféra les créations d'Alessi, parce qu'elles reflétaient à la fois le souffle et les formes favorites de Michel-Ange avec le prestige pittoresque de la couleur en plus. Ce fut ce que Rubens chercha toujours depuis à réaliser dans ses conceptions architecturales, qui brillent essentiellement par la couleur, le pittoresque et l'inattendu des étoffages.

Rubens chercha avant tout une architecture à sa taille : jamais style d'ornementation ne fut plus propre à encadrer le Combat des Amazones, le Calvaire, le Martyre de saint Liévin ou la Descente de Croix, que les motifs puissants et charnus, tissés de lianes de rinceaux à superfétations végétales exubérantes, sortis du crayon des Colonna, des Cherubino Alberti, des Agostino Mitelli, des Giovan Orlandi et des deux Carrache.

Définition du style Rubens en architecture.

Le style Rubens, c'est en résumé le travail d'assimilation effectué par l'originalité native du grand maître flamand sur le vaste thème des motifs typiques de la Renaissance à sa deuxième période.

L'école rubénienne féconda de son génie le riche filon thématique et la synthèse des qualités distinctives formant l'esprit collectif des architectes italiens.

Professant un culte sincère et pénétré d'une admiration sans bornes pour l'artiste phénomène qui s'appelle Rubens, — pendant quinze ans, convaincu de notre impuissance, mais jamais découragé — nous avons essayé d'étudier, d'approfondir sa manière et nous oserons analyser, sans avoir la prétention de les apprécier convenablement, ses principales œuvres architecturales. Cette attentive énumération, si brillante en elle-même, sera sans doute la partie de ce travail la moins indigne de sa gloire.

But des études architectoniques et ornementales de Rubens.

Dès le début de sa carrière, Rubens comprit la puissance que donnait l'appoint du décor architectural aux grandes scènes de la mythologie et de l'histoire. Il voulut l'architecture comme il comprit la peinture; si les masses sont parfois pesantes et surchargées, il sait les allégir par l'intersécance des groupes dyostyles et possède à fond le secret des ondulations inattendues de lignes. Pour faire pyramider ses compositions, il trouve toujours à point les ossatures héroïques d'audacieux échafaudages.

Caractères généraux du style rubénien.

Si le génie de Rubens est extraordinaire dans sa peinture, il ne l'est pas moins dans les compositions architecturales et décoratives qu'il nous a laissées; il y fait preuve d'une aptitude si raisonnée, d'une facilité si prodigieuse, que l'on n'y aperçoit pas plus l'effort de l'homme, qu'il ne se distingue dans l'œuvre du toreuticien, lave de bronze, qui sort parfaite en frémissant de son moule d'argile.

A tant de brillant prestige, à une si incontestable vigueur, Rubens ajouta toujours l'harmonie résultant de ses instincts coloristes reflétés en toutes choses. Là où les italiens sont pédants et monotones ou tombent dans un mélange désordonné, il sait, lui, réaliser la beauté pittoresque. L'audacieux, le grandiose, le titanique, ne deviennent jamais une pierre d'achoppement quand il veut arriver à produire l'harmonie décorative d'un ensemble.

Pour peu qu'on s'en éprenne, la manière architecturale de Rubens grise comme la coupe de *Massique* célébrée par Horace, sans que jamais les thèmes de ses vertigineuses conceptions fassent songer, comme pour l'art ogival, au *Bilskirnir* de Thor et aux palais fantaisistes de l'Edda.

Un peu de réflexion suffit toujours pour ramener à la toute-puissance d'une logique sévère et pondérée, les synthèses transcendantes et inattendues des ordonnances « RUBÉNIENNES ».

Variété dans le choix des motifs, richesse d'idées caractéristiques, harmonie dans le jet des lignes, choix de groupes favorables aux effets colossaux accompagnant les masses d'architecture, bonheur dans la disposition alternante et intersécante des membres secondaires, morbidesse voluptueuse et vivante, ondoiement des formes, mouvement dans l'ensemble des dispositions, heureux choix de rinceaux d'ornement, d'accessoires pittoresques et d'emblèmes décoratifs : tel est l'arsenal de qualités acquises ou natives où puise à pleines mains l'incomparable artiste pour les déverser sur ses œuvres. Caractères spéciaux. Motifs typiques.

Les ordonnances d'architecture écloses du brûlant crayon de l'Anversois semblent avoir, comme ses compositions picturales, des bras nerveux, des cuisses velues, des jarrets d'acier. Elles plantent et projettent au loin dans le sol de profondes ramifications. Ses culs-de-lampe, ses consoles, ses piédouches ont des contorsions d'ilotes ployant sous les meules spartiates. Ses frontons s'élancent des froides corniches horizontales en bonds désordonnés, en ressauts inattendus, en enroulements plantureux. Les volutes campanulées de ses amortissements ont ces dures mamelles qui gonflent les cottes de mailles de Penthésilée et de ses amazones. Les caryatides aux désinvoltures inouïes qu'il employait volontiers et ordonnait supérieurement, affectent les protubérances callipyges et la musculature charnue du type flamand qu'il accordait d'instinct à ses bacchantes et à ses faunisques.

Vulgaire et embarrassé parfois dans le choix des membres courants moulurés de ses ordres, il sauvait tout par quelques figures, admirables de pose et de crânerie de silhouette, d'une inhérence intime avec l'architecture, bien qu'elles eussent l'air improvisées d'un jet. Emploi de la figure humaine.

Ses cartouches et ses cuirs semblent taillés non dans la mythologique nébride aux symétriques taillades des florentins de la première Renaissance, mais dans ces larges peaux de fauves clouées comme dépouilles opimes aux peltes et aux rondaches, enlaçant sur l'airain leurs pittoresques volutes avachies par la pluie ou crispées par le soleil. Parfois, Rubens emploie en guise de cartel pour étoffer l'écu du Brabant ou du Marquisat du Saint Empire, la dépouille d'un lion, au naturel, avec le muffle à épaisse crinière, les griffes pendantes et la queue en sautoir. De cet ensemble sauvage, étrange, sort un motif d'un étonnant effet. Étoffage des cartouches.

Caractères particuliers. Arabesques et rinceaux.

Les arabesques de Rubens sont plantureusement étoffées de rinceaux ; il y a plus de fruits que de verdure et de fleurs dans ses festons. Il sait au plus haut degré *cantharider* des courbes qui ruissellent et se tordent en hardiesses que Galli Bibbiena, le délirant décorateur, n'eût pas même osé rêver. Pour ajouter encore à l'effet, il leur oppose toujours, renversant contraste, les humbles contours de faisceaux moulurés et les modestes profils des *panurgistes* de l'art de Vitruve.

Types des baies.

Ses baies trouent l'architecture avec fracas : comme Michel-Ange, il affectionne les plates-bandes à angles rompus; on dirait qu'il songe à les étançonner avec de robustes solives rattachées par des jambes étrières, de crainte qu'elles ne viennent à s'abîmer sous l'effort prodigieux des masses qu'il échafaude au-dessus.

Respect des lignes synthétiques.

Jamais dans ses lignes synthétiques, l'on ne remarque de suture ni de transition ; rien ne reste incompris, parce que rien n'a été sacrifié. Architecte géant, digne émule de Michel-Ange et d'Alessi, s'il reconnaît un défaut de cuirasse, une nudité, une brèche, il en tire d'ineffables avantages; s'il rencontre une banalité, une faiblesse, il en fait surgir de sérieux motifs originaux; s'il s'avoue coupable d'une médiocrité ou d'une méprise, il la noie dans un trait d'incomparable verve.

Prédilections architectoniques de Rubens. Coupoles.

Pour Rubens, le sceptre de l'architecture appartenait sans conteste au peuple-roi et en particulier au siècle d'Auguste et des Flaviens.

Tout adepte *ès-œuvres vives* estime que le véritable génie de son art idéal commence à la voûte. Cette voûte, les Ninivites la balbutièrent à Khorsabad; les Égyptiens et les Grecs, épouvantés de cette hardiesse inouïe, gardèrent prudemment la plate-bande. Seuls, les artistes romains surent assouplir et vaincre les matières pondéreuses au point d'en former un ciel de pierre, glorieux défi, animé de l'étincelle Prométhéenne, jeté à la voûte immense du firmament.

Ordre composite torsé.

L'ordre de prédilection de Rubens est le composite torsé aux cannelures en strigiles ondoyantes montant au tiers de la hauteur, enrichi dans l'aine rampante du fût, de rinceaux giboyeusement feuillagés de branches d'olivier ou de chêne. L'ordre composite torsé pourrait, avec justice, s'appeler l'*ordre Rubens*, car le maître anversois sut le premier l'employer d'une triomphante

façon aux portiques de l'Entrée de Ferdinand dont on sait que le Bernin faisait ses délices. Il y emprunta le type des colonnes du Baldaquin de St-Pierre, à Rome, dont un autre Flamand, François Du Quesnoy, modela les gracieux et inimitables *bambini*.

Caractères généraux. Ordres d'architecture.

A part ce composite torsé, qui constitue par excellence l'élément décoratif de ses plus fières compositions, les ordres de Rubens sont essentiellement romains, mais ils se rapprochent davantage de la manière colossale et somptueuse d'Apollodore de Damas ou de Cossutius que de l'élégante et correcte sobriété de Vitruve ou de Valerius d'Ostie. Toujours dans ses œuvres d'architecture, Rubens préfère Rome à Corinthe, comme il place Alessi au-dessus de Bramante. S'il étudie les antiquités de la ville éternelle, il s'attachera au Panthéon d'Agrippa, au Colisée, au Frontispice de Néron, au Forum de Trajan, et en composera dans son esprit des motifs pour étoffer ses toiles.

Rubens n'aima pas les Grecs, sculpteurs d'un incomparable génie, mais par essence, absorbés par la sculpture, car leur concept architectural n'alla jamais plus haut que de placer sur jambages ou colonnes le linteau monolithe de l'art des Pélasges. Le glorieux Anversois ne se sentait à l'aise que sous les voûtes vertigineuses des Thermes des Empereurs. La Rotonde même lui semblait écrasée; comme Michel-Ange, il la rêvait suspendue dans les airs et revenait d'instinct au dôme de St-Pierre.

Une telle sève, une telle puissance de vitalité eût d'ordinaire épuisé vite une école; elle survécut plus d'un siècle dans les Pays-Bas au grand peintre-architecte qui l'avait fondée. Dédaignant à son exemple l'immuable sérénité du beau olympien, elle s'immortalisa en révélant au monde les remuants aspects de la beauté pittoresque.

Tel fut le style architectural rubénien. Nous sommes Flamands, par le sang, par la langue maternelle, par le cœur; éclectique envers tous les genres, nous ne pouvons nous empêcher de déclarer ici que nous mettons le style de Rubens de pair avec toutes les incarnations que nous valut la Renaissance, sans en excepter l'art de Floris et de Vredeman de Vries.

Moyens esthétiques employés par Rubens pour introduire aux Pays-Bas son architecture de prédilection.

Rubens subit la fascination du génie italien sans, pour cela, ressentir l'influence de l'art classique. Quand il revint d'Italie avec les plans des palais de Gênes, il rêva de changer le style de l'architecture des Pays-Bas, qui

semblait un mesquin encadrement aux grandes pages qui déjà bouillonnaient dans son cerveau. Il ne prit, toutefois, à l'art de Vitruve que le miel distillé par les brûlantes poitrines des Alessi et des Carrache. L'arc de Septime-Sévère dut paraître pauvre, froid et nu à celui qui entrevoyait peut-être dans sa pensée lointaine et réalisa plus tard, à Anvers, les arcs étonnants de verve plantureuse érigés pour la réception de Ferdinand d'Autriche.

Rubens devait aimer passionnément le Colisée; il eût été mal à l'aise dans la Pinacothèque de Pansa, l'Exèdre de Siricus ou l'Atrium d'Arrius Diomède.

Coup d'œil sur les palais d'Alessi à Gènes.

Le cardinal Odoard Farnèse engagea Galéas Alessi à faire un dessin pour la façade du Grand-Gesù à Rome; il en produisit un, superbe au point qu'il excita l'admiration générale, mais, malgré le crédit du cardinal et les immenses richesses des jésuites, il fut rejeté comme trop difficile et trop dispendieux. Ce trait fait connaître d'un seul coup l'espèce de génie de Galeazzo Alessi et l'origine de l'admiration sans bornes que lui voua Rubens. Le Génois eût dû naître sous Tibère, sous Néron ou sous Adrien pour encore surpasser, peut-être, les ordonnances d'une légendaire richesse du Nympheum de Capri, des portiques du Laurentin, des édifices cosmopolites de la villa Adriana ou des Gynécées de la Maison d'or.

Gênes doit le surnom de *superba* à la quantité considérable de palais et d'édifices magnifiques qui s'y rencontrent. Il est bon de remarquer pourtant, ce qui cause un désappointement général chez l'étranger, que ces façades de marbre étalent leurs portiques sur des rues étroites et parfois peu carrossables. Le *comfort*, d'origine anglaise, l'élargissement des voies publiques, la prise en considération de « l'honnête homme à pied », sont des produits de l'art architectural du XIXe siècle qui ont leur mérite. Mais si les principales villes de l'Europe ont à présent des voies spacieuses, des boulevards, des *quadrants*, des *rings*, de larges *squares*, par malheur les Louis de Foix, les Bernard Buontalenti, les Galeazzo Alessi, les Antoine Carnevari ne signent plus les palais qui bordaient ces rues étroites de Gênes la marmoréenne : c'est le règne des colossales avenues et de la mesquine architecture de ruelles.

Le livre des palais de Gênes fut édité à l'intention de la riche colonie

cosmopolite des négociants établis à Anvers. Rubens attendait beaucoup de ces derniers pour la propagande architecturale qu'il avait entreprise, principalement des Vénitiens et des Génois, qui ne devaient considérer qu'avec mélancolie les gables à gradins et les bretèques closes de leurs vastes hôtels, en songeant aux terrasses de marbre de la Piazetta et aux balcons ensoleillés de la Strada Nuova.

Rubens conçoit l'idée de les publier pour servir son désir de propager l'architecture de la Renaissance aux Pays-Bas.

Il l'annonce en ces termes dans une lettre autographe, en italien, du 19 juin 1622, faisant partie de la collection de M. E. Ter Bruggen Greffier à Anvers, l'une des plus anciennes, comme date, qui nous soit parvenue.

Lettre autographe de Rubens annonçant la publication du Livre des Palais de Gênes. 19 juin 1622.

Cette lettre est adressée à Pierre van Veen, frère d'Octave, second maître de Rubens. Ce Pierre van Veen, sur lequel M. P. Visschers nous a fourni quelques notes précieuses, était avocat à La Haye et ne manquait ni de talent pour les arts ni de connaissances artistiques ; l'opinion favorable qu'avait Rubens de son jugement suffirait pour le prouver. Voici le passage de cette lettre qui a trait au livre dont nous nous occupons. « Ho publicato ancora » un libro d'architettura de piu belli palazzi di Genova di qualq. 70 fogli » insieme colle piante, ma non so si V. S. siera diletta. Mi sarebbe caro » d'entendere la sua mente circa questo... » C'est-à-dire : « J'ai encore publié un livre d'architecture des plus beaux palais de Gênes, contenant environ 70 planches; j'y ai joint les plans mais je ne sais si cela aura l'heur de plaire à Votre Seigneurie. Je serais, d'ailleurs, charmé de connaître son sentiment à ce sujet. »

Rubens comprit le génie débordant d'Alessi. Pour pouvoir l'admirer à l'aise, il copia le palais *del Dogo* et celui du duc della Torre. Il étudia en détail les palais Grimaldi, Pallavicini — proche des Barnabites — Giustiniani à Albaro et Imperiali à San Pietro d'Arena. Devant les façades de Ste-Marie de Carignan, de St-Ciro des Théatins et de l'église des Jésuites, il tomba en extase.

Raffaëlle Soprani, patricien génois, dans son livre intitulé : *Vite de Pittori, scultori e architetti Genovese* (1667), complément de l'œuvre commencée par Jacques Braccelli au XVe siècle et continué par Humberto Foglietta au XVIe, nous raconte l'impression que fit sur Rubens le génie d'Alessi :

Preuves confirmatives. 1° Auteurs italiens. Raffaëlle Soprani. 1667.

« Les beautés architecturales des édifices de Gênes, églises ou palais, dus aux plus célèbres maîtres et particulièrement à Galeas Alessi, passion-

41

nèrent le grand Rubens. Il les voulut dessiner tant en plan, qu'élévation et détails, et en composa un précieux volume qu'il fit graver à Anvers par Corneille Galle. » Nous donnons ci-après le texte de Soprani et l'on remarquera qu'il y a une légère erreur dans l'énoncé du titre. A ce propos, nous ferons remarquer que M. Brunet et les catalogues des principales bibliothèques du continent donnent l'énoncé de cet ouvrage de différentes façons. Connaissant très-bien la teneur du volume, l'on ne se prenait pas le plus souvent la peine de collationner exactement le titre.

« Delle molte fabricche de piu ben intesi palazzi di Genova architetti » in gran parte dall'Alessi e insieme d'alcuni altri autori diversi et di non » poche chiese, parve si segnalata la bellezza al gran Rubens che da se » disegnati tanto in pianta quante in elevazione e prospetto, ne formo un » prezioso volume in foglio e li fe diligentemente incidere a burino in An- » versa da Corneli Galle. Il titolo del volume dice cosi : *Palazzi moderni di* » *Genova racolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens.* Su Anversa appreso » Giacomo Meursio 1662. »

Dédicace de Bellori à Don G. Stendardo, architecte du roi. 1728.

Bellori, dans son savant ouvrage sur les *Vite de Pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1728) dédiée à « Don Giuseppe Stendardo architetto » regio, » regarde Rubens comme étant un des artistes qui ont le plus contribué à faire accepter aux Pays-Bas l'architecture italienne de la Renaissance: voici ce trait remarquable, des plus précieux à recueillir au point de vue où nous écrivons : « Attese egli quivi all' architettura e si » esercito a disegnare le Palazzi di Genova con alcune chiese, forman done » piante alzate e profili con li loro tagli di dendro in croce in piu vedute, » e misure delli membri com' egli dopo publicco in libro stampato in Anversa » l'anno 1622 « per fine, » com' egli dice, « DI TORRE IN FLANDRIA L'ARCHI- » TETTURA BARBARA, ED INTRODURVI LA BUONA FORMA ITALIANA. »

Nous ferons remarquer que ce passage s'adresse à un architecte de profession, bien compétent en conséquence pour juger de la valeur de Rubens comme architecte, et de son influence comme novateur; nous traduisons donc le passage de Bellori :

« En ce qui concerne l'architecture, il s'y exerça en dessinant les palais et quelques-unes des églises de Gênes en plans, élévations, coupes sur les

deux dimensions et profils. A son retour, il fit graver et publier le tout à Anvers en 1622; son but avoué était de détruire aux Pays-Bas le style barbare qui y prévalait et d'y substituer le bon goût italien. »

Nous ne pouvons mieux corroborer ces citations qu'en apportant l'opinion même de Rubens et l'aveu naïf qu'il fait dans sa préface des *Palais de Gênes*, du désir ardent dont il est possédé de voir fleurir aux Pays-Bas l'architecture italienne : Preuves confirmatives. 2° Préface écrite par Rubens pour le livre des Palais de Gênes.

« Nous constatons que si, d'un côté, le style barbare des architectes gothiques se démode et disparaît tout doucement de nos Provinces, d'un autre côté, nous voyons des artistes de talent s'efforcer — au grand honneur et embellissement de la patrie — d'introduire la belle symétrie architecturale de l'antiquité gréco-romaine. Les magnifiques églises des Jésuites de Bruxelles et d'Anvers, récemment construites, en sont de remarquables exemples. »

Pour plus de couleur locale, sans doute, le texte de Rubens est en italien; nous le transcrivons à dessein parce qu'il constitue une preuve matérielle de la façon aisée et correcte dont l'artiste diplomate savait à l'occasion manier la langue de Pétrarque et du Tasse :

« Vediamo che in queste parti, si va poco a poco invecchiando et abo-
» lendo la maniera d'architettura, che si chiamo BARBARA O GOTHICA a che
» alcuni bellissimi ingegni introducono la vera simmetria di quella, con-
» forme le regole degli antichi, Græci e Romani, con grandissimo splendore
» e ornamento della patria; come appare nelli tempii famosi fatti di fresco
» della venerabil Societa di Gesu nelle citta di Brussella et Anversa. »

Un peu plus loin il explique et développe sa pensée :

. . . . « Mi e parso donque di fare una opera meritoria verso il
» ben publico di tutte le Provincie Oltramonta ne producendo in luce li
» dissegni de me raccolti nella mia peregrinatione italica, d'alcuni palazzi
» della superba citta di Genova. Perche si come quella republica e propria
» di gentiluomini cosi le loro fabriche sono bellissime e commodissime
» a proportione piu tosto de famiglie benche numerose di gentiluomini
» particolari, che di una corte d'un Principe assoluto. Come si vede per
» essempio nel Palazzo di Pitti in Fiorenza, e nel Farnesiano in Roma, la

» Cancellaria, Caprarola, et infiniti altri per tutta l'Italia si come ancora » la famosissima fabrica della Regina Madre nel Borgo di San Germano » a Parigi. »

Que nous traduirons librement :

« J'ai cru rendre un important service à toutes ces contrées au delà des Monts en publiant les dessins de quelques-uns des superbes palais de Gênes rassemblés durant mon pèlerinage artistique d'Italie. Comme cette république est proprement aristocratique, les habitations de la noblesse y sont belles et confortables, mais plutôt destinées au logement d'une famille patricienne, quelque nombreuse qu'elle soit, qu'à servir de résidence à une Cour princière. A ce dernier type appartiennent, par exemple, le palais Pitti à Florence, la Chancellerie à Rome, le château de Caprarola et quantité d'autres en Italie; ajoutons-y encore le fameux palais bâti par la Reine-Mère, à Paris, au faubourg St-Germain. »

Cette publication lui vaut un ascendant considérable parmi les architectes. Mention admirative de Crispin de Pas.

Rubens voulait, on le voit, à tout prix introduire aux Pays-Bas la forme italienne. Prenant au sérieux son rôle de propagateur, il alla jusqu'à publier, lui peintre de profession et ne s'étant pas encore signalé dans l'art de Vitruve, un ouvrage d'architecture qui pouvait être mal accueilli et critiqué par les spécialistes. Par bonheur il lui valut d'être aussitôt placé bien haut dans l'estime des architectes ses contemporains, comme nous l'apprend la préface du « Traité de Crispin de Pas » citée plus haut, où ce collègue l'appelle LE TRÈS-RENOMMÉ PEINTRE ET ARCHITECTE PETRO PAULO RUBENS.

Il est facile de mesurer les conséquences de cet acte, comment Rubens réussit et quelle fut l'influence qu'il exerça sur l'art architectural et sculptural aux Pays-Bas; car, s'il prit à Galeas Alessi ses ordres et ses cartouches, il esquissa sur le même portefeuille de voyage les statues modernes du Vatican dont les papes prodiguaient alors les commandes. Étalages puissants d'ostéologie et de musculature, drapées de laines épaisses semblant agitées par une violente tempête, ces figures captivèrent l'attention de Rubens; plus tard, les sculpteurs de son école et en particulier Quellijn, Faid'herbe, Du Quesnoy, Cosijns, van Delen et Gabriel de Grupello devaient tous, plus ou moins, les prendre pour modèles.

Nous avons établi quelles étaient les tendances et les aspirations de Rubens,

considérons à présent comment il parvint à obtenir leur réalisation immédiate et à en assurer le développement futur.

Analyse critique de l'œuvre architecturale de Rubens. Origine des attributions erronées. Causes de leur développement et de leur persistance dans l'histoire de l'art.

Les biographes ont un défaut collectif, la confiance aveugle. L'admission *à priori* des documents connus lorsqu'il s'agit de préciser ou de compléter des particularités relatives à l'histoire des artistes et de leurs œuvres, a été généralement de règle jusqu'à notre temps. Ce qu'un premier écrivain n'acceptait, sur la foi d'un devancier, qu'à bénéfice d'inventaire; devenait fait constant pour le deuxième; vérité de précepte pour tous les autres. Ajoutons que chacun de ces écrivains, hasardant d'ordinaire quelque hypothèse de son propre fond, l'inadvertance des compilateurs routiniers en grossissait conséquemment le faisceau des faits altérés ou inexacts.

On ne s'étonnera plus si l'erreur, ainsi répandue et imprimée, — témoin l'histoire du Vitruve de Pieter Coecke — s'accrédite et se propage à l'aise sous le couvert d'autorités successives, d'autant plus dangereuses qu'elles sont plus respectables. Au bout d'un certain temps, la vérité devient impossible à démêler de l'erreur; voilà pourquoi notre histoire artistique s'est trouvée un beau jour tout entière à recommencer.

Il suffit le plus souvent de remonter aux sources, de voir par soi-même les documents, pour découvrir de prime abord le peu de fondement de certaines attributions séculaires et l'origine douteuse et suspecte de toutes les anecdotes clichées. Malheureusement, on préfère presque toujours reprendre en sous-œuvre le travail des devanciers dans le but de le compléter et de l'enrichir, — sans rechercher, au préalable, s'ils ont eu raison d'avancer telles particularités, de préciser telles dates ou telles attributions — et accepter, sur la foi d'un inconnu, des assertions hasardeuses qu'on rejetterait d'instinct dans les rapports ordinaires de la société, si l'un ou l'autre interlocuteur s'en faisait l'interprète.

C'est pourtant là l'histoire de toutes les compilations erronées; nous ne parlons, bien entendu, que de celles qui eurent pour endosseurs des écrivains de bonne foi.

En faisant nos premières recherches pour écrire ce chapitre, nous l'avouons en toute humilité, nous songions plutôt à revendiquer au profit de Rubens, grâce à la découverte de quelque farde poudreuse, la paternité de l'un ou de

l'autre édifice que la tradition populaire lui attribue, — dans tous les cas ils n'eussent rien ajouté à sa renommée — qu'à apprécier la valeur de Rubens comme architecte en étudiant les œuvres qui sont incontestablement siennes.

Médiocrité des œuvres controversées.

Si Rubens, le plus souvent par complaisance ou par l'intermédiaire de sollicitations d'amis indiscrets qui mettent les artistes en coupe réglée, donna les plans de quelques édifices secondaires, il n'y a là, selon nous, qu'un intérêt de souvenir où l'esthétique n'a rien à voir.

Une espèce de vaniteuse rivalité porte les gens en vue à posséder ou vouloir paraître posséder des œuvres signées d'un nom hors ligne. Aussi, dès les premières années du XVIIIe siècle, et alors que la génération qui avait connu le grand coloriste anversois était descendue dans la tombe, on commença d'attribuer à Rubens tout morceau d'architecture aux saillies accusées et aux formes plantureuses conçu sur le canevas *borrominien.*

Revendication fondée à l'école rubénienne des ouvrages anonymes.

Nous faisons cependant une distinction radicale entre l'attribution matérielle et la revendication artistique que l'on peut faire au type « Rubénien » d'ouvrages anonymes qui portent le cachet ou la griffe du maître, et nous admettons pleinement les appellations de « *Portails Rubens, Cartouches Rubens, Boiseries Rubens* » sous lesquelles on désigne les œuvres exécutées pendant le XVIIe siècle et la première moitié du XVIIIe siècle.

Si l'on transmet à la postérité sous le nom collectif de « Style Rubens », les productions imprégnées de son vivant souffle, c'est, à tout prendre, de la stricte justice. C'est l'inspiration du chef d'école qui les a fait naître incontestablement. Sans l'appoint préalable du génie du maître, flambeau éclairant la nouvelle voie frayée aux artistes, elles n'eussent point vu le jour; n'attribue-t-on pas à Alexandre et à César les victoires dues à la valeur et aux talents militaires de leurs lieutenants? Quand nous dirons plus loin que tel morceau d'architecture est « Rubens », on voudra bien se rappeler l'exacte valeur que nous venons de donner à ce vocable; nous en déduirons dès maintenant que l'architecture « rubénienne » fit école et se perpétua par des productions restées anonymes que la voix publique rapportait au créateur du genre. Ce qui demeure incontestablement avéré, c'est que, dans le seul livre des *Arcs de triomphe,* Rubens compte des compositions architecturales titaniques, dont les moindres suffiraient pour le placer bien haut au firmament de l'art, près

de ces demi-dieux qui s'appellent, selon les siècles, Ictinus, Gérard de S[t]-Trond ou Brunelleschi.

Rubens eut le concept architectural proprement dit, joint à l'inspiration décorative et pittoresque. Il est vrai qu'il coula sa pensée dans un moule italien; mais cette pensée était brûlante et elle devint originale par l'exubérance des qualités, l'ampleur des détails et l'inattendu des proportions. Bien plus, Rubens aima l'architecture pour elle-même, car comment expliquer, sans cette hypothèse, le soin qu'il apporta à la publication du livre des palais de Gênes, qu'il entreprit sous sa responsabilité, dans un but de propagande artistique, mais dont il prévoyait bien cependant le *sic vos non vobis*.

Concept architectural de Rubens au point de vue métaphysique.

Le censeur Laurent Beijerlinck, chanoine archiprêtre de la cathédrale d'Anvers et chef spirituel de la *S[t]-Lucas Gilde*, dont nous avons déjà parlé plus haut, nous fournit une preuve éclatante de l'enthousiasme que les Jésuites avaient réussi à faire passer au clergé séculier pour l'antiquité romaine et l'architecture nouvelle.

Appoint des idées philosophiques nées de la doctrine Érasmienne continuée par les Jésuites et adoptée par le clergé séculier. Jérôme Busleijden et Laurent Beijerlinck.

Le champ avait été préparé, du reste, par l'école Érasmienne. Un autre célèbre chanoine, Jérôme Busleijden « juris utriusque doctor », en célébrant la Paix de Cambrai, ne saluait-il pas la tante de Charles-Quint de cette invocation foncièrement hétérodoxe :

AD DIVAM MARGARITAM AUGUSTI FILIAM.

Dans la large approbation qu'il donne avec une satisfaction visible au livre de Rubens — devançant le jugement de la postérité — Beijerlinck le qualifie déjà « d'Apelles de son siècle » et ne craint pas d'introduire dans la grave formule de la censure ecclésiastique, un véritable *sursum corda* aux artistes et, en particulier, aux architectes, en faveur de l'art italien......

Approbation des réformes architecturales de Rubens par la censure ecclésiastique.

« Nous n'hésitons pas à engager ceux qui s'occupent d'architecture parmi nous, de regarder désormais comme un étalon certain pour produire de nouveaux miracles de l'art, les dessins recueillis par Rubens. »

« Omnibus architecturæ cultoribus et admiratoribus ad nova et illustria » operum miracula patiunda certum VELUT PARADIGMA PROPONATUR. »

Ce recueil d'architecture eut trois éditions au XVII[e] siècle, en 1622, 1652 et 1663, et deux au XVIII[e] siècle, en 1708 et 1755. La première intitulée :

Bibliographie du livre des Palais de Gênes.

Éditions de 1622 et 1652 gravées par Corneille Galle.

Palazzi di Genova raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens, parut le 29 mai 1622 et non en 1613 comme l'a affirmé par erreur M. Michiels. Elle fut dédiée à « Don Carlo Grimaldi », patricien génois, pour lequel Rubens peignit un *Jugement dernier* gravé par J. Rosa Spina, conservé de nos jours par le marquis Grimaldi della Pietra.

L'édition *princeps* contenait soixante-sept planches et se vendait 22 florins 15 sous de Brabant (*22 guldens 15 stuijvers*).

Rubens y fait preuve à l'occasion de connaissances intuitives frappantes dans la manière dont sont rendus les plans, élévations, coupes (*taglie*) et détails. Outre le *palazzo* Grimaldo et l'admirable palais de Don Carlo Doria duc de Tursi (planche LXVII) — DONT LES MOTIFS FURENT SI SOUVENT EMPLOYÉS PAR NOS ARTISTES, de même que ceux des palais d'Andrea et Nicolo Spinola, de Giacomo et Pantaleo Balbi — nous y remarquerons les habitations princières conçues sur de plus petites proportions d'Ottavio Saüli, de Laumellino, de Giulio della Rovere et d'Oratio de Negro.

Édifices génois préférés des architectes flamands. *Palais*: Grimaldo, Tursi, Spinola, Balbi, Sauli, Laumellino, de Negro et Della Rovere. *Églises* : San Ambrogio, San Ciro, Santa Maria de Carignano.

Parmi les monuments publics, citons *S. Ambrogio,* l'église des PP. Jésuites et les intéressants détails du Maître-Autel pour lequel Rubens peignit la *Circoncision* qu'on y voit encore aujourd'hui. Les clochers de Ste-Marie de Carignan, qui fournirent les motifs de la tour des Jésuites d'Anvers; la *Chiesa dell' Annunziata* et celle de *San Ciro degli Padri Theatini*. Toutes ces gravures étaient de Corneille Galle.

Édition de 1665 gravée par Nicolas Rijckemans.

Vingt-trois ans après la mort de Rubens, Nicolas Rijckemans — connu par ses reproductions du Christ et des apôtres du Palais Rospigliosi à Rome — les copia, et ils furent publiés à Anvers par Giacomo Meursio (Jacob de Meurs). La marque de cet imprimeur : une poule qui couve avec la devise : *noctu incubando diuque*, fut faite d'après un dessin de Rubens. Nous l'avons naguère rencontrée, sculptée en bois, sur la porte d'une vieille maison rue Kipdorp, servant d'atelier de menuiserie.

Éditions d'Anvers 1708 et d'Amsterdam et de Leipzig 1755.

Quarante-cinq années plus tard Henri et Corneille Verdussen réimprimèrent à Anvers les *Palazzi*. En 1755, les libraires Arkstée et Merkus firent paraître à Amsterdam et Leipzig une nouvelle édition avec traduction française du texte.

Un curieux détail à noter, c'est que les palais de Gênes furent, à l'exception

de quelques-uns, publiés sans les noms des possesseurs et désignés par de simples lettres alphabétiques. Rubens s'est chargé lui-même de nous expliquer ce singulier parti pris empreint d'une philosophie narquoise : « Non hab- » biamo posti li nomi delli Padroni perche ogni cosa in questo mondo. »

Philosophie narquoise de Rubens dans la nomenclature des Palais génois.

Permutat Dominos, et transit in altero jura.

« Si come alcuni di questi Palazzi si sono gia alienati dalli primi lori » possessori e a due il vero, appresso li disegni non erano nomi, eccetto di » due che si sono posti, come io credo per esser notissimi in *Strada Nuova.* »

Que nons traduisons en substance : « A l'exception de deux palais de la » *Strada nuova* que la richesse de leur architecture fera toujours désigner » sous l'appellation de ceux qui les firent élever, nous n'avons pas indiqué » les palais de Gênes par les noms de leurs propriétaires actuels nous sou- » venant du vieil adage :

« Le temps change les maîtres et transfère leurs droits. »

Rubens avait raison : en inscrivant sur ses planches les noms des propriétaires des palais, ces désignations eussent promptement manqué de justesse; elles demeurèrent toujours exactes sous les noms des architectes qui fournirent les plans.

L'extrême précision des coupes et des profils et les explications techniques de certaines planches nous avaient d'abord fait supposer que Rubens avait eu pour son travail des palais de Gênes la collaboration effective d'un architecte de profession. Rubens, on le sait, parcourut l'Italie en société de Deodato del Monte, astronome, peintre et architecte, qui voyageait aux frais de l'archiduc Albert, devint plus tard, à sa recommandation, gentilhomme de la Chambre, peintre et architecte général du duc de Nieuburg, et mourut en 1634.

Collaborateurs présumés du livre de Rubens. Examen de leur part effective de participation.

Del Monte, en effet, a pu initier son ami Rubens à l'art de lever un plan et aux procédés du dessin mathématique; nous savons que l'Anversois lui apprit à peindre.

Il est à peu près certain que del Monte exécuta quelques relevés, de même que nous admettons volontiers que parmi les cent trente-neuf planches dont

se compose le recueil complet des *Palazzi antichi* et des *Palazzi moderni* réunis dans l'édition de 1663, un assez grand nombre de dessins auront été communiqués à Rubens par ses hôtes les patriciens génois. Ceux-ci devaient, pour la plupart, se trouver encore en possession des plans primitifs de leurs palais tracés de la main des architectes célèbres qui les élevèrent. Ces épures furent copiées sur place ou par Rubens lui-même, ou sous ses yeux mais avec le contrôle général de sa correction souveraine, comme d'ailleurs il entendit toujours la collaboration picturale de ses principaux élèves. A cause surtout de ses visées secrètes, Rubens ne pouvait se borner au rôle des éditeurs, étrangers le plus souvent aux publications dont ils se constituent les parrains.

En relevant d'enthousiasme les constructions d'Alessi qui provoquèrent sa verve l'initiateur entrevoyait la portée esthétique réservé à son œuvre. Dans ce but Rubens mit à profit tous les moyens dont il disposait, demandant à la fois à la collaboration de Del Monte et d'autres artistes peut-être, mais surtout à la gracieuse libéralité des patriciens génois les éléments nécessaires pour arrondir le faisceau de ses exemples et leur donner assez de puissance pour faire école aux Pays-Bas en démodant les antiques traditions des *maîtres-ès-œuvres*.

Certaines coupes dont les lignes de terre se trouvent juxtaposées d'une façon archaïque qui rappelle les plans des maîtres de l'école ogivale, la naïveté de quelques développements, ne peuvent être que le fait d'un artiste qui sait rendre ce qu'il voit, mais ne possède pas encore à fond les errements conventionnels. Certaines inconséquences dans les proportions des cheminées et des escaliers, détails locaux que Rubens n'apprit que plus tard à spécifier en bâtissant lui-même, établissent clairement pour nous dans un très-grand nombre de planches non-seulement l'absence de toute collaboration, mais de tous conseils ou corrections d'un spécialiste.

Nouveau recueil des Palais de Gênes publié, en 1818, par M. P. Gauthier.

Nous entrons à dessein dans une discussion approfondie sur ce point, parce qu'un artiste français, M. P. Gauthier, ancien pensionnaire d'architecture du roi Louis XVIII publia, en 1818, un recueil des édifices de Gênes — compris et rendus avec les préjugés de style du premier Empire — où il donne, en particulier, gravés au trait, les palais Durazzo, Balbi, Brignole, Mare, Raggio, Carega, Tursi, Doria et la loge des banquiers (*Albergo de*

gli pauperi). Remarquons, au préalable, que les plus beaux types d'Alessi ont été négligés à dessein par M. Gauthier, dont ils offusquaient sans doute la propension décidée par les ordonnances ultra-classiques.

On trouve dans la préface de cet artiste français les incroyables hérésies artistiques suivantes qu'il était de notre devoir de consigner ici pour venger Rubens des accusations indignes écloses des préjugés de l'élève de Percier et Fontaine, plagiaires officiels des Romains pour flatter Bonaparte.

Insinuations erronées de cet architecte au sujet de la valeur et du succès du livre de Rubens.

« On n'a encore rien publié de satisfaisant sur ce beau pays, « dit » M. Gauthier, » il n'existe jusqu'à présent qu'un ancien et seul ouvrage » publié sous le nom de Rubens et intitulé : *Palazzi de Ginova*, etc...., je » dis sous le nom, parce que bien qu'on puisse être grand peintre sans être » architecte, j'aime à croire que si le travail eût été fait par Rubens, il » aurait au moins donné la figure exacte des modèles qu'il avait sous les » yeux. L'insuffisance, pour ne pas dire la nullité de cet ouvrage, est trop » évidente aux yeux de tous les artistes qui connaissent Gênes pour que je » m'attache à la démontrer, etc. »

On ne saurait entasser, en quelques lignes, tant de preuves de la déplorable infériorité artistique de l'époque « Impériale » et du manque complet d'érudition bibliographique de M. Gauthier.

Nous avons cité plus haut la lettre autographe de la collection Ter Bruggen, en date du 19 juin 1622, où Rubens informe l'avocat Pierre van Veen de l'apparition prochaine du *Livre d'architecture des plus beaux palais de Gênes*, au sujet duquel il se déclare heureux de recevoir l'avis du frère de son ancien maître.

Tout à l'heure, nous avons établi la valeur de paternité et d'initiative personnelle que l'on doit justement attribuer à Rubens dans cette publication; quant au succès de l'ouvrage, nous venons de voir que le Recueil des palais de Gênes eut trois éditions successives au XVIIe siècle et deux au XVIIIe siècle, preuve certaine qu'il était apprécié par les artistes d'une époque placée dans l'histoire de l'art par tous les esthéticiens bien au-dessus du déplorable règne du style de l'Empire et de la Restauration.

L'architecte français qui admet, avec tant de commisération, que l'on puisse être grand peintre sans être pour cela architecte de mérite, ignorait-il

donc que Rubens avait conçu les Arcs de triomphe de l'entrée du Cardinal-Infant à Anvers et fait exécuter sous sa direction les embellissements de sa demeure avec le pavillon et le portique à triples arcades, prototype des Propylées de l'abbaye de St-Michel?

Nous admettons volontiers que M. Gauthier soit plus exact, géométralement parlant, mais c'est la lettre et non l'esprit du modèle, le corps dont l'âme est absente; ses sèches copies, mesurées à quelques millimètres près, squelettes décharnés d'œuvres plantureuses et exubérantes, constituent à peine un reflet affaibli de l'esprit des maîtres de la seconde époque de la Renaissance. Nous avons déjà dit que M. Gauthier s'est uniquement attaché aux types les plus académiques négligeant à dessein les façades pittoresques et « architecturées ». La chaleur d'imagination si caractéristique de la Renaissance a été parfaitement rendue par Rubens qui en était tout pénétré lui-même. Ajoutons que Corneille Galle et Nicolas Reijckmans l'ont mise glorieusement en relief dans des eaux-fortes, qui traduisent les dessins avec toute la verve de l'école flamande. Les connaisseurs mettront toujours ces pages, imprégnées du grand souffle artistique du XVIIe siècle, en dépit d'une manière un peu rude mais vivante et colorée, bien au-dessus des égratignures capillaires, minutieusement compassées de M. Gauthier.

Succès du livre des Palais de Gênes, plus d'un siècle après la mort de Rubens.

Vingt-trois ans après la mort de Rubens, on réimprimait les Palais de Gênes; le XVIIIe siècle vit éclore un nouveau tirage chez Verdussen à Anvers, en 1708. En 1755 parut chez Arkstee et Merkus à Amsterdam et Leipzig une nouvelle édition dont l'avis au lecteur est précieux à noter : « L'ouvrage » de feu P. P. Rubens sur l'architecture étant devenu si rare que les curieux le » chercheroient inutilement, on ne doute point qu'ils ne voient avec plaisir » une troisième édition. Pour la rendre plus intéressante, on y a ajouté un » abrégé de la vie de l'auteur avec un tableau peint par le célèbre van Dijck » et gravé par Paul Pontius; on a fait traduire de l'italien l'épître dédicatoire » à M. Charles Grimaldi et la préface de l'auteur. On n'a d'ailleurs rien épar-» gné pour rendre cette édition de beaucoup préférable aux deux éditions » précédentes. » Ce texte est concluant et s'il fut de bonne foi, le manque radical d'érudition de M. Gauthier n'en reste pas moins avéré. A l'heure ou nous écrivons, un éditeur français annonce une édition moderne des Palais

Édition d'Arkstee et Merkus à Amsterdam et Leipzig. 1755.

de Gênes de Rubens. Qui songe, après cinquante-trois ans, à tirer de l'oubli l'œuvre de l'architecte français, pensionnaire de S. M. le roi Louis XVIII? une non-valeur en librairie.

Nous dirons en nous résumant, et comme corollaire à tout ce qui précède que le livre des Palais de Gênes, qui eut un si grand retentissement et une si grande influence sur l'architecture dans les Pays-Bas, est une des preuves les plus sérieuses des visées esthétiques de Rubens et de l'ascendant qu'il voulut prendre et continua d'exercer toute sa vie sur l'art architectural de son temps.

Édifices divers attribués à Rubens : Maison du peintre, à Anvers, Portique et Pavillon du Jardin. 14 janvier 1611.

On ne saurait lui dénier l'ordonnance architectonique de sa maison d'Anvers avec ses dépendances, le fameux Portique et le Pavillon ont servi de thème et d'encadrement à bon nombre de scènes dont Rubens est le héros. L'aspect primitif nous en a été conservé dans l'une des deux planches gravées au XVIII[e] siècle par les soins de son arrière-petit-fils, le chanoine Hillewerve.

Retables d'autels.

N'oublions pas ici, parmi les compositions architecturales qui reviennent absolument à Rubens, les compositions de retables d'autels formant l'encadrement de ses toiles, genre dans lequel Montano et Radij, Ciro Ferri et plus tard Francesco Bodeschini (1682) ont spécialement brillé en Italie. Le maître-autel de l'église du Gesù à Gênes lui servit d'étalon et Rubens en apporta la mode chez nous, comme aussi de ce genre particulier d'orfévrerie repoussée, aux formes larges et brillantes, dont Giacomo Laurentiani a édité à Rome un recueil, apporté aux Pays-Bas par les Jésuites, intitulé : *Opere per argentieri*.

Étoffages architecturaux des compositions picturales.

Les fonds d'architecture de bon nombre de ses compositions sont aussi très-utiles à étudier pour établir sa manière; signalons surtout, à ce point de vue, la Galerie de Médicis, et parmi les tableaux qui la composent, celui du *Départ de Henri IV pour la guerre d'Allemagne,* où se voit au fond le motif typique du pavillon d'Anvers; la colonne torsée de l'*Apothéose du roi,* objet des prédilections du maître et de son école si chère plus tard au cavalier Bernin, et qu'on appelle, à si bon droit, l'Ordre Rubens. Remarquons dans la même galerie la décoration de la barque, symbolisant le Gouvernement du royaume donné par Marie de Médicis à Louis XIII; le fond d'architecture de l'épisode : *La Reine prend le parti de la Paix* — nous

y avons relevé antérieurement le singulier rapprochement de Mercure, traitant de puissance à puissance avec deux cardinaux — dont les pilastres décorés d'arabesques, dans le genre de Mitelli, sont remarquables à la fois comme originalité et comme style, finalement, le Temple de la *Conclusion de la Paix,* d'ordre ionique moderne du type de Scamozzi ou de Michel-Ange, aux moulures nettement accusées, à la masse dessinée avec le soucis de produire l'impression du vrai matériel et de justifier la possibilité d'exécution qui, une fois de plus encore, dénote chez Rubens une connaissance intime des règles de l'art de bâtir.

En réunissant tous ces éléments, positifs, non controversés, et dont la paternité appartient tout entière à l'artiste, on aura des données suffisantes pour apprécier le génie architectural, la façon dont Rubens envisagea et rendit le style de la décadence italienne, les motifs de prédilection du maître, de ses élèves, de ses émules, des imitateurs intelligents, voire même des plagiaires éhontés du prince de l'école flamande.

Porte de l'Escaut à Anvers. 1624.

Rangeons également parmi les constructions dont on peut attribuer la paternité à Rubens, la *Porte de l'Escaut,* qui rappelle, mais sans bonheur, la masse de l'ordonnance de quelques-uns de ses Arcs de triomphe, et semble avec ses bossages striant uniformément toute la façade, une réminiscence de la Porte des Jardins Farnèse ou du *Luxembourg* de Marie de Médicis.

Érigée en 1624, en l'honneur du roi Philippe IV, cette porte présente une double ordonnance. A l'intérieur de la ville elle est fermée d'une arcade avec archivolte et pieds-droits, timbrée des armoiries d'Espagne, soutenues par des lions sculptés par Quellijn. L'ordonnance extérieure est un véritable Arc de triomphe d'ordre dorique à refends surmontés d'un attique à pilastres, également refendus, timbrée d'une console d'amortissement assez simple. Tout cela forme l'encadrement plantureux de la personnification colossale de l'Escaut sculptée par Quellijn, tenant d'une main une corne d'abondance et s'appuyant de l'autre sur une urne qui s'épanche.

Propylées ou portiques de l'abbaye de St-Michel à Anvers.

Nous serions tout disposé, après l'étude approfondie que nous en avons faite, d'attribuer à Rubens les Propylées ou Portiques de l'abbaye de St-Michel, cette hôtellerie des suzerains et augustes visiteurs de la Venise du Nord. Chacun sait que Rubens, inconsolable de la mort de sa mère,

s'enferma dans le couvent des Norbertins de l'abbaye S[t]-Michel, où il se livra tout entier à son affliction; ce ne fut qu'après de longs mois passés dans cette douloureuse retraite que l'amour de l'art reprit accès sur son cœur et qu'il songea à revoir l'Italie.

Similitude de ces Propylées avec le Portique du jardin de l'hôtel Rubens.

Après le violent incendie qui détruisit, en 1620, le couvent de l'église S[t]-Michel, l'abbé Mathieu Irselius commença à relever les bâtiments ruinés. Jean-Christophe van der Sterre continua les travaux, ce fut lui qui éleva ces Propylées dont, eu égard à la similitude singulière de parti pris décoratif, dans la masse et les détails, avec le portique encore existant de son ancienne demeure, nous n'hésitons pas à attribuer le dessin à Rubens lui-même.

Retable du maître-autel de N.-D. de la Chapelle à Bruxelles.

Pendant toute sa vie, le grand artiste entretint des rapports intimes avec les Prémontrés de l'abbaye de S[t]-Michel; il est donc tout naturel d'admettre — s'il n'en a pas dirigé la construction — qu'il fit pour ces religieux un dessin des Propylées de la rue du Couvent qu'ils songeaient à rebâtir. Tout, d'ailleurs, dans cette composition, reflète les motifs favoris et la manière brillante et plantureuse de l'architecte des Arcs de triomphe de l'Entrée de Ferdinand. Nous pouvons encore y joindre l'ordonnance du retable du maître-autel de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, qui encadrait jadis son tableau de l'*Assomption*, vendu à l'Électeur de Bavière et remplacé par une copie après le bombardement de 1695. Sous prétexte de similitude de style le retable Rubens a été transféré — depuis la restauration archéologique du chœur romano-ogival de l'église de la Chapelle — dans la nouvelle église de S[t]-Josse-ten-Noode.

Maisons de la rue de l'Empereur, des Menuisiers et de la rue des Claires à Anvers.

Nous croyons que Rubens n'est pas l'auteur des plans de la maison portant le n° 9 de la rue de l'Empereur, à Anvers, dont le remarquable couronnement de porte, dû au ciseau de Quellijn, représente deux chevaux marins montés par des hommes vigoureux semblant vouloir se ruer l'un sur l'autre. Cette maison porte la date de 1647 sur la façade et de 1649 dans la cour. Comme celle de la corporation des menuisiers (1644) proche Notre-Dame et celle de la rue des Claires elle est, à tout prendre, évidemment inspirée de sa manière.

Guérite du bastion S[t]-Georges.
Maisons rue des Fagots et rue des Princes.

Il en est de même de la charmante guérite sur le bastion de la porte S[t]-Georges portant le millésime de 1699, et de la maison à gable de la rue des Fagots, de celle de la rue des Princes, des deux remarquables portails

Portails de la rue aux Fromages.
Façade rue du Trèfle. Anvers.

de la rue au Fromage, présentant un motif affectionné par Francquart et plus tard par Faid'herbe : « l'abat-jour » ; la façade de la rue du Trèfle enfin, qui porte la date effective de 1663. Constatons pourtant que ces édifices anversois, faussement attribués à Rubens, sont cependant nés de l'influence directe de sa manière architecturale.

Façade du couvent de Jéricho.

Quant à la charmante façade, par malheur démolie, du couvent de Jéricho, à Bruxelles, elle rappelle trop la manière un peu sèche des portiques de Francquart — si nous en croyons un bon dessin du XVII[e] siècle que nous avons sous les yeux — pour être véritablement de Rubens.

Maison de la Balance Grand'Place, à Bruxelles.

La fameuse maison de la Balance, avec ses deux nègres soutenant un balcon, sur la Grand'Place à Bruxelles est plutôt du style de Mercx, van Heil, Cortvrient ou même de De Bruyn.

Autel des Reliques à S[te]-Gudule.

Quant à l'autel dit des Reliques à l'église S[te]-Gudule, dans l'hypothèse même qu'un acte authentique serait produit qui en affectât la paternité à Rubens, cela ne pourrait ajouter que peu de chose à sa gloire, ni mettre mieux en lumière ses admirables facultés décoratives.

Le souci puéril qu'affectent certains écrivains plus archivistes et paléographes qu'esthéticiens et critiques, de chercher à établir la paternité de certaines œuvres purement accessoires, indignes même parfois de l'artiste, œuvre de jeunesse ou de sénilité, n'apporte rien à l'histoire de l'art et n'étend pas nos connaissances artistiques. Par contre, nous comprenons des recherches patientes, longues, acharnées, quand il s'agit d'un de ces chefs-d'œuvre anonymes qui sont des jalons de l'avénement et du progrès d'un nouveau style. Nous voulons parler de la Cheminée du Franc de Bruges, du Portail d'Audenarde et du Tabernacle de Léau.

Quant à Rubens, il n'y a de controversé dans son œuvre architecturale et décorative que l'attribution des quelques travaux accessoires que nous avons énumérés et qui, en définitive, restent acquis à l'influence de ses prédilections.

Maître-autel du grand chœur de S[te]-Gudule.

D'autres attributions sont aujourd'hui officiellement démenties. Jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, on mit à l'avoir de Rubens les dessins de l'autel de marbre du grand chœur de S[te]-Gudule, que les comptes de la Fabrique nous apprennent avoir été construit en 1620 sur les dessins de l'architecte Pierre de

Doucker. Il en a été de même au sujet des compositions étoffées d'architecture des vitraux du chœur de la Vierge de la même église, attribués officiellement pendant plus d'un siècle à Rubens, jusqu'à ce qu'au mois de juillet 1777 on en découvrît sous les combles les cartons originaux signés : « Joannes De La Baer, Antverpiensis pictor, designatis a Theodoro van Thulden, anno 1656, habitante Sylvæducis. » Les cartons de ces vitraux, imputés au maître, se trouvaient en réalité l'œuvre de l'un de ses plus méritants élèves.

Cartons des vitraux du chœur de la Vierge à Ste-Gudule, à Bruxelles.

Ici, avouons-le franchement, l'attribution était plausible, la méprise excusable. Nous avons étudié plus d'une fois ces riches fonds d'architecture coloriés de van Thulden, qui ressuscitaient pour nous, avec tous les charmes du pinceau magique du maître, les Arcs de Triomphe d'Anvers, et le résultat de cette étude avait été la conviction qu'ils n'eussent pas été indignes de Rubens. Van Thulden, au reste, s'assimila étroitement la manière architecturale rubénienne; ce fut lui, on le sait, qui seconda puissamment Rubens dans la peinture des décors et grava ensuite les planches des arcs de triomphe de l'Entrée du Cardinal-Infant.

Des écrivains français du XVIIe siècle ont attribué à Rubens le dessin de la fontaine de la grande allée du Luxembourg. L'attitude toute flamande des fleuves, bien plus que le style général de l'ornementation et particulièrement des cartouches, dont la maigreur rentre à l'évidence dans la manière un peu mesquine de De Brosse, aura seule provoqué cette attribution. Mais si cette architecture révèle des tendances étrangères, que l'on veuille bien ne pas oublier qu'à la fin du règne de Henri IV et pendant celui de Louis XIII, l'école française subit à la fois l'influence des Italiens et des Flamands, influence qui est facilement appréciable dans les œuvres de Marot, de Berain et de Le Peautre. En définitive cette erreur nous permet de constater une fois de plus que l'on rapportait à Rubens, même en France, la paternité d'œuvres architecturales.

Fontaine de la grande allée du Luxembourg à Paris.

Reste finalement la maison Éliat, rue Neuve, à Bruxelles. Jadis habitée par Albert Rubens, fils de l'artiste, secrétaire du Conseil privé et numismate, cette maison a gardé quelques-unes des dispositions des grandes demeures patriciennes du XVIe siécle. Son porche d'entrée appartient, d'après la con-

Maison Éliat rue Neuve à Bruxelles.

figuration et le type des arabesques de ses consoles, au style de Vredeman De Vries. Les fenêtres du premier étage ont, au contraire, — peut-être là l'origine de l'attribution? — une incontestable ressemblance avec celles de la maison de l'artiste, à Anvers, figurée sur l'une des planches de Harrewijn.

Hôtel Tour et Taxis, au Sablon à Bruxelles.

Cette ressemblance se retrouve encore aux fenêtres que l'on peut voir encore aujourd'hui au-dessus des arcades de la cour du Conservatoire royal de musique, ancien hôtel de Tour et Taxis. Y a-t-il eu reconstruction partielle, Rubens en est-il l'auteur? Nous affirmons que la partie inférieure ou porche ne peut être de lui et se rapporte au style qui régna chez nous de 1550 à 1600. Quant à l'encadrement des fenêtres du premier étage et aux pignons, il y a entre le type authentique de l'habitation de Rubens à Anvers et l'hôtel Éliat une identité de motifs fort remarquable que nous tenons à enregistrer.

Il ne s'ensuit pas rigoureusement que Rubens en soit l'auteur, car tout autre architecte partageant l'engouement qui avait saisi nos bâtisseurs pour son style et sa manière, a bien pu reproduire à Bruxelles, dans la reconstruction ou l'agrandissement que l'on fit au commencement du XVII[e] siècle de la maison Éliat, l'un des motifs de l'habitation du grand peintre anversois bien connue des artistes de son temps.

Le recteur François d'Aguillon de Bruxelles, et l'église des Jésuites d'Anvers. 1615.

Abordons actuellement le plus considérable des points controversés. Nous croyons que si Rubens ne fut pas l'auteur, il entra pour une part notable de collaboration dans l'ordonnance de la façade de l'église des Jésuites d'Anvers.

La tradition lui attribua longtemps l'œuvre entière; l'assertion du bollandiste Henschenius dans le premier volume de Mars, page 24, des *Acta Sanctorum*, vint jeter le premier doute par ces paroles : « Habet Antverpia Societas » Jesus ad Domum professam, ut vocamus, templum magnificum ligustico » marmore ædificatum cujus specimen secundum *Vitruvianas præceptiones* » delineavit et fundamenta fecit Pater Aguillon, rector postremus collegii. »

C'est-à-dire : « La Maison professe de notre Compagnie à Anvers, possède » un temple magnifique revêtu de marbre de Ligurie, bâti d'après les pré» ceptes de Vitruve sur les plans et sous la direction du Père d'Aguillon son » dernier Recteur. »

Il est assez curieux de voir rapporter aux préceptes de Vitruve une façade

en pur style borrominien criblée de petites niches, de fenêtres à chambranles tourmentés, de rinceaux, de cartouches, festons, coquilles, métopes sculptées, emblèmes, amortissements et torchères. Nous croyons, après une longue étude et de particulières observations faites sur le monument lui-même, être parvenu à donner aux deux artistes la part de collaboration qui leur revient dans l'édifice, et à débrouiller à peu près l'œuvre de Rubens de celle du P. François d'Aguillon, jésuite bruxellois et architecte-amateur.

Dualité de style dans l'ordonnance de l'édifice : Façade *Borrominienne*.

Nous avons déjà fait ressortir que le maître anversois ne s'est jamais sérieusement inquiété de la manière des maîtres classiques de la Renaissance, et enveloppa, dans une égale indifférence, Palladio, Peruzzi et Bramante. Le P. d'Aguillon, au contraire, était un puriste passionné pour le siècle de Léon X; il lisait assidûment les préceptes de Vitruve et mettait à profit les doctes leçons de Léon-Baptiste Alberti. Nous n'en voulons pour preuve que la simple et magistrale ordonnance de trente-six colonnes doriques et ioniques en marbre de Carrare, placées en deux rangs superposés formant galerie, et partageant la hauteur des basses nefs de l'église, disposée en vue, sans doute, d'une prédilection archéologique du P. d'Aguillon, d'après le plan caractéristique des anciennes Basiliques romaines.

Plan classique imité des *Basilicæ romanæ*.

Voilà une ordonnance qui vérifierait le jugement d'Henschenius, démenti si crûment par la façade; ce sont bien les *Vitruviana præcepta* dont parle le docte bollandiste, qui ont présidé à l'élaboration du travail de ce superbe vaisseau. Nous trouvons, à part cela, l'influence de Palladio et de l'étude des casins des bords de la Brenta, dans la gracieuse tour placée derrière le chœur.

Ce remarquable campanile, le plus beau clocher renaissance que l'on puisse voir dans toute l'étendue des Pays-Bas, se compose d'un soubassement rustique sur un plan quadrangulaire. La première ordonnance d'architecture est dorique, striée de bandes en bossages et suit le plan de l'assise inférieure. La seconde, d'ordre ionique sur le même tracé, est entourée d'une grande balustrade à balcons saillants portés sur des consoles. La troisième d'ordre corinthien sur un plan circulaire percée diamétralement d'une de ces fenêtres caractéristique à cintre central accompagné de plates bandes étoffées d'un ordre nain, qu'affectionnait Palladio que l'on voyait encore à la façade de

Type italien pur du Campanile.

l'hôtel Granvelle, et qu'employa, de préférence, la renaissance anglaise au temps d'Inigo Jones, de Gibbs et de Lord Burlington.

Cette tour, construite comme le grand portail en pierres blanches et bleues et surmontée d'une calotte sphérique, est à la fois comme silhouette et comme détails le spécimen le plus pur et le mieux réussi que l'étude de l'art italien ait inspiré à nos artistes. Ce morceau fait honneur au P. Aguillon, auquel nous l'attribuons sans réserve. Il y a là des éléments romano-vénitiens, et rien de plus; c'est l'œuvre du recteur jésuite qui voit l'art à travers l'idéal de la maison Professe de Rome. L'ordonnance intérieure est encore bien de lui; c'est un tout indivisible, en connexion intime avec l'esprit architectonique du campanile.

Quant à la façade, c'est différent; car, si on lui en déniait la paternité, il faudrait admettre que dans ses Arcs de triomphe, Rubens se soit inspiré des motifs et aie parfois pastiché le P. d'Aguillon. Cette hypothèse tombe d'elle-même par la concordance du cachet personnel qu'offrent les éléments de la façade en question avec les motifs de prédilection de Rubens, si vaillamment emmanchés dans les grandes ordonnances de ses décors des cérémonies de l'entrée à Anvers du Cardinal-Infant.

Identité des motifs des Arcs de Triomphe avec ceux de la Façade de l'église des Jésuites.

Pour avoir deux points de comparaison de même nature, prenons, par exemple, la planche représentant la façade de l'église des Jésuites, qui se trouve dans le *Marchionatus Sacri Imperii* du baron Le Roy de Brouchem, et mettons-la en regard des diverses compositions du livre des Arcs de triomphe. Ces compositions rivales, rendues par des burins contemporains portant le cachet et le faire matériel d'une même école, rendront l'identité des motifs plus frappante; au reste l'édifice est encore debout et une comparaison minutieuse des plus faciles.

1° Amortissement : Arc de Philippe.

1° L'amortissement à têtes d'anges et à torchères est d'un type identique avec celui que nous voyons à l'Arc de Philippe (pl. XXIV).

2° Portes latérales : Arc de l'apothéose de l'Infante Isabelle.

2° Les deux portes latérales sont de la même famille que celles qui figurent au centre de l'Arc représentant l'apothéose de l'Infante Isabelle (pl. XXIV).

3° Porte centrale : Arc de Ferdinand.

3° La porte centrale se retrouve avec ses éléments caractéristiques et l'ordonnance dorique qui l'encadre dans la face antérieure de l'Arc de Ferdinand (pl. XXVI).

4° Les fenêtres du premier étage avec leurs frontons cantonnés de consoles trop grêles, leurs linteaux quelque peu écrasés et leurs tridacles, pittoresques coquilles échancrées surmontant des masques barbus, sont parties du même motif que la porte du Temple de Janus, érigé au Marché au Lait, et les niches de l'ordonnance de la coupole qui la surmonte (pl. XXX).

4° Fenêtres du premier étage : Porte du Temple de Janus.

5° La fenêtre supérieure, au-dessus des armoiries de la Société de Jésus, porte un amortissement à buste absolument conforme comme lignes et comme agencement, avec ceux qui figurent aux deux faces de l'Arc de Ferdinand (pl. XXVI et XXVII) et du rez-de-chaussée de l'atelier de l'artiste à droite du grand portique du jardin.

5° Ajustement de la fenêtre au-dessus des armoiries des Jésuites : Arc de Ferdinand. Rez-de-chaussée de l'Hôtel Rubens.

6° Les balustres qui se voient dans toute la façade sont du galbe de ceux que Rubens affectionnait, et qu'on retrouve presque sur chacune des planches du livre des Arcs de triomphe, et les cartouches sont bien du type de celui qui entoure le portrait du Cardinal-Infant dans la célèbre planche du char commémoratif de la victoire de Calloo.

Balustres.

Ajoutons à celà que les métopes comprises entre les triglypes de l'ordre dorique inférieur — au lieu de peltes, d'anciles, de patères ou de bucrânes — portent d'ingénieux emblèmes ecclésiastiques, tels que les affectionnaient Rubens. On sait qu'il mettait à contribution la science épigraphique et symbolique de son savant ami et collaborateur Gevartius, chaque fois qu'il s'agissait de chronogrammes, d'acrostiches, d'inscriptions lapidaires ou de distiques latins. Ces futiles jeux d'esprit d'origine italienne dont l'engouement nous est attesté par les *Libri amicorum* de l'époque. Cette manie symbolique alla jusqu'à faire préférer par Charles-Quint les mythologiques *Colonnes d'Hercule* à l'aigle aux rostres germinés et nimbés du *Sacri Romani Imperii.*

Par des raisons d'identité de style analogues à celles qui précèdent, nous croyons pouvoir admettre sans restriction la tradition qui attribue à Rubens le dessin de la chapelle de la Vierge dans la même église, due à la munificence de la famille Colijns de Nole d'Anvers, et qui nous donne encore aujourd'hui une parfaite idée de ce qu'était l'église des Jésuites avant la catastrophe de 1713. Nous croyons également que la décoration du chœur et le maitre-autel ont été faits sur les plans de Rubens; une esquisse du couronnement de ce dernier se trouve actuellement dane le cabinet de

Rubens fournit les plans de la chapelle de la Vierge érigée par la famille Colijns de Nole.

Maitre-autel.

Mme Moons van Straelen à Anvers. L'artiste dessinait d'ordinaire les retables servant à encadrer ses compositions, et était très-judicieux dans le choix de leur polychromie.

Relations familières de Rubens et des Jésuites d'Anvers.

Cette collaboration d'Aguillon et de Rubens pour l'érection et la décoration de l'église des Jésuites d'Anvers, n'a du reste rien qui doive étonner, l'architecte jésuite et le peintre architecte étaient amis intimes. Au reste, le grand artiste fréquentait habituellement et accordait des préférences marquées aux jésuites, qui honoraient particulièrement le génie de Rubens et lui commandèrent plus de trente tableaux de chevalet sans compter la décoration complète des plafonds de leur église.

Chacun sait que le frère jésuite Daniel Zegers, le célèbre peintre de fleurs, fréquentait l'atelier de Rubens. Il semble hors de doute que le maître anversois ait encore composé les entourages des compartiments en stuc doré des plafonds des galeries et de la chapelle St-Ignace.

En résumé la collaboration d'Aguillon et de Rubens produisit un édifice magnifique. La décoration relevée des marbres les plus rares et les plus précieux, acheva de rendre l'église de la *Maison professe* d'Anvers le plus beau temple élevé par la Compagnie de Jésus dans l'univers entier.

Incendie de l'église des Jésuites. 1718.

Par une étrange fatalité, on le sait, le siècle ne jouit pas longtemps de cette œuvre hors ligne qui serait aujourd'hui sans prix. Un vaste incendie consuma entièrement les nefs, en 1718; on les reconstruisit immédiatement sur l'ancien plan, mais en remplaçant le marbre par la pierre. Des ornements de stuc décorèrent la voûte en berceau de la grande nef.

Il est assez singulier que, dans la nombreuse et brillante phalange de graveurs, qui s'attachèrent à reproduire les œuvres de Rubens, nul n'ait songé, de son vivant, à conserver, par la gravure, les plafonds de l'église des Jésuites. La Collection *Albertina* possède un croquis original de l'un d'eux et le Musée de Vienne une esquisse du panneau : le *Sacrifice d'Abraham.*

Vue intérieure de l'édifice avant la catastrophe, conservée au Musée de Madrid.

Au Musée de Madrid nous avons rencontré une Vue intérieure de l'église « Loyolite » d'Anvers par un maître flamand anonyme. Elle manque malheureusement de précision comme détails, mais elle nous donne toutefois une idée satisfaisante de l'aspect somptueux et de la valeur décorative de l'ensemble au point de vue du coloris.

Sept ans avant le funeste incendie qui détruisit ces plafonds, en 1711, un jeune peintre d'Amsterdam, Jacob de Wit, dont l'oncle était un riche négociant en vins du Rhin, à Anvers, vint dans cette ville étudier les tableaux du cabinet renommé de son parent, où brillaient des morceaux de premier ordre de Rubens et de van Dijck. C'est à cette circonstance que nous devons de connaître les peintures de la voûte de l'église des Jésuites. Durant son séjour à Anvers, Jacob de Wit, qui possédait un talent particulier pour dessiner à la sanguine et qui s'était épris du grand maître flamand, copia les plafonds des galeries de l'église des Jésuites. Dans sa vieillesse, en 1751, il les publia en un recueil de trente-six estampes intitulé : *Les Plafonds ou les tableaux des galeries de l'église des R. R. P. P. Jésuites d'Anvers, peints par P. P. Rubens, dessinés d'après les véritables originaux par Jacob de Wit, et gravés sur cuivre par Jean Punt, avec privilége des États de Hollande et de West-Friese.* Amsterdam, chez Jean Punt, 1751.

Jacob de Wit dessine les plafonds de l'église des Jésuites. 1711.

Ils sont gravés par Jean Punt et publiés seulement en 1751.

On peut déduire du fait même de cette publication, qu'au milieu du XVIIIe siècle la mémoire de Rubens était particulièrement en honneur et son influence incontestable. A défaut de détails précis sur l'ordonnance décorative de l'église, nous sommes heureux de rapporter un fragment de la préface de J. Punt. « Les fondemens de ce superbe bâtiment furent jettez en 1614, et en » 1621 ont le vit entièrement achevé. Son enceinte intérieure était de marbre » blanc, à l'exception de ses magnifiques chapelles et de ses autels qui étaient » de pierres très-rares ; entre autres d'un marbre d'Égypte fort extraordinaire, » sur lequel on eût dit que la nature avait peint ou gravé des rochers, des » paysages et autres singularités ; à quoi divers peintres avaient ensuite ajouté » des figures et des histoires relatives. Le maître-autel était tout de marbre, » de jaspe, de porphyre et d'or ; ce qu'il y avait encore de plus remarquable, » c'étaient deux tableaux merveilleux de la main du grand, de l'immortel » Rubens, de qui l'on avait suivi la direction et le plan dans tout l'ouvrage » intérieur de cette église ; deux autels accessoires étaient pareillement enri- » chis d'excellentes productions de son pinceau. Ajoutons à cela les plafonds » des galeries et du portail. »

Nous avons, à plusieurs reprises, visité en détail la maison de Rubens, possédée de nos jours par le chevalier de Bosschaerts. A part le portique

L'Hôtel Rubens à Anvers. 1610.

qui séparait le jardin de la cour, la chambre à coucher du peintre et le pittoresque pavillon au fond du jardin ombragé de majestueux conifères contemporains de l'artiste — où l'on voit encore la table qui lui servait — la propriété divisée en deux parties n'a presque rien gardé de sa distribution primitive. La façade a été complétement modernisée au commencement de ce siècle.

Fausse tradition d'un empiétement de Rubens sur le terrain des Arquebusiers.

Cette habitation, qui comportait une agglomération de plusieurs héritages, fut achetée par l'artiste en 1610; elle était contigüe au jardin du Serment des arquebusiers. On connaît les particularités de la prétendue discussion de Rubens et de la Gilde des Colveniers d'Anvers, à propos de mitoyenneté et d'empiétement de terrain. L'intervention arbitrale de Nicolas Rockox, *hoofdman* du Serment des arquebusiers, l'ami de Rubens, n'a aucunement donné naissance au splendide chef-d'œuvre de l'art flamand, la *Descente de Croix,* qui fait encore aujourd'hui l'honneur et l'orgueil de la cathédrale d'Anvers. Cette commande faite à Rubens fut tout simplement due à l'influence de la dignité de chef-homme (*hoofdman*) du Serment des arquebusiers dont Rockox était revêtu comme premier bourgmestre. Nous sommes heureux de pouvoir redresser ici, une fois de plus, une anecdote séculaire tombée devant les renseignements authentiques tirés des registres mêmes du Serment et publiés par MM. Rombouts et van Lerius dans le catalogue du Musée d'Anvers. Ces documents prouvent qu'il n'y a eu, à ce propos, ni emprise de bonne foi d'une bande de terrain de la part de Rubens, ni compensation réclamée du côté des arquebusiers; mais tout simplement reconstruction, par le maître maçon François de Craijer, d'un mur mitoyen dont la caducité avait été reconnue et dont le renouvellement fut effectué, à frais communs, suivant coutume.

Mince valeur architectonique de la façade.

La façade de la maison du grand peintre n'était pas remarquable au point de vue architectural. Elle se composait de trois corps de logis raccordés, dont l'ordonnance n'offrait aucune symétrie. La partie extrême à gauche, qui était la plus ancienne, était encore surmontée d'un gable à gradins orné de six petites tourelles dans le style de ceux de la Chapelle de l'ancienne Cour de Bruxelles, de la Boucherie d'Anvers et de l'hôtel du bourgmestre Arnold van Liere, — cité par Albert Dürer dans la relation de son voyage aux Pays-Bas en 1521 — aujourd'hui Hôpital militaire.

C'est à droite de cette première partie que s'élevait la porte cochère de l'habitation. La partie centrale, qui seule avait été rebâtie, n'avait pas d'issue sur la voie publique; mais le corps de logis occupant l'extrémité droite avait conservé ses issues primitives; une porte bâtarde et deux petites poternes cintrées au centre.

Nous pouvons nous faire une idée assez exacte de cette grande habitation historique du XVII[e] siècle par les deux planches dessinées par J. van Croes et gravées par Harrewijn en 1684 et 1692, alors que l'hôtel Rubens appartenait à son petit-fils le chanoine Hillewerve. Planches dessinées par van Croes et gravées par Harrewijn de l'Hôtel Rubens. 1684-92.

La première de ces vues représente le portail entre cour et jardin, donnant accès au pavillon de travail de l'artiste qu'il montre en perspective avec la partie droite de la façade et la cour d'entrée. La seconde montre le pavillon vu latéralement, à gauche et l'aspect général du jardin. Cette planche porte dans sa partie inférieure trois vignettes fort intéressantes, mais sur une échelle trop réduite, montrant 1° la chapelle; 2° la chambre à coucher de l'artiste encore ornée de ses meubles et du lit à baldaquin et où l'on remarque, placé sur la cheminée faisant face au spectateur, le portrait du chanoine Hillewerve; 3° l'ensemble de la façade vers la voie publique.

Le portique séparatif de la cour et du jardin, entièrement dans le goût de ses Arcs de triomphe, comporte trois arcades. L'archivolte de la baie centrale est à pans coupés sans jambes étrières; — on sait que Rubens affectionnait particulièrement ce motif — les écoinçons triangulaires sont occupés par des dauphins. Cette arcade est surmontée d'un œil-de-bœuf circulaire portant à sa partie supérieure une coquille dans le genre de celles que l'on voit aux fenêtres du Capitole à Rome, et enfermant un buste de Minerve accompagné de deux aigles soutenant de plantureux festons où les fruits débordent. Les arcades semi-circulaires des deux côtés, dont l'archivolte repose sur une colonne toscane dégagée sous l'imposte comme au palais Granvelle et aux fenêtres « Palladio », ont leurs écoinçons historiés de figures de satyres et de faunesses. Au-dessus de l'architrave à la hauteur de la clef de la grande baie centrale et de chaque côté de celle-ci, deux petites niches carrées à angles arrondis en quart de cercle présentant un buste antique dont le piédouche s'appuie sur la clef des petites arcades. Toute cette partie inférieure Portique du jardin actuellement encore debout.

Son ordonnance rappelle les Entrées des vignes de Rome par Michel-Ange.

et l'attique qui la surmonte sont ornées de bossages rappelait à s'y méprendre ceux de la « Vigne » du cardinal Sermonete au pied du Quirinal à Rome.

Le fronton en angle obtus présente à son point culminant une aigle bicéphale supportant un globe, les abouts de ce fronton sont reçus par des consoles à têtes de bélier. L'attique est surmontée d'une balustrade dont les dés d'acrotère, placés aux extrémités, portent des vases de galbe tourmenté s'appuyant sur des têtes d'ange. Les deux dés du milieu, à l'aplomb des colonnes, supportent les statues de Mercure et de Minerve, patriotique réminiscence des *Hermathenées,* rébus flatteur, tristement cher aux Anversois depuis la fermeture de l'Escaut.

Toute cette ordonnance est conçue en style italien, et, n'étaient ses proportions un peu ramassées, rappellerait à merveille les motifs décorant les Entrées des vignes des prélats et seigneurs romains, et tout particulièrement la porte des jardins Sforza et de la vigne Grimani du dessin de Michel-Ange.

Ensemble de la façade intérieure inspirée des palais Grimaldi, Morsascho et Adorno, à Gênes.

Quant à la façade du bâtiment qui s'étend à droite, on voit de prime abord que son ordonnance constitue un travail de replâtrage et d'appropriation, et que Rubens aura été gêné par les hauteurs des appartements de l'ancien bâtiment dont il aura voulu conserver les plafonds et les solivages. Le rez-de-chaussée, d'ordre dorique, est évidemment trop bas. Des niches à pans coupés, encadrées de bossages vermiculés et renfermant des bustes antiques, en occupent les trumeaux. La cage d'escalier est éclairée d'une grande verrière en rose à meneaux gironnants dont le type très-fréquent à Anvers à persisté jusqu'à nos jours.

L'étage au-dessus servait de musée au peintre : il est percé de hautes fenêtres cintrées, sans meneaux, dont les trumeaux séparatifs sont également ornés de bustes placés sur des consoles en forme de gaînes. L'appui du second étage au-dessus de ces fenêtres cintrées est orné d'un bas-relief. L'ordonnance de cet étage, toute de fantaisie, est fort caractéristique grâce à l'originalité de ses encadrements et au type accentué de ses caryatides.

Cet ensemble décoratif est évidemment inspiré des palais de Gênes que Rubens avait étudiés et mesurés, et en particulier des façades du palais de Jeronimo Grimaldi, prince de Seraci (pl. XXIV) de celle du marquis Luigi de Morsascho (pl. XXVII) ou bien de celle du seigneur Giovan Battista

Adorno (pl. XXX). Le motif surmontant le linteau des fenêtres est, chose digne de remarque, déjà signalée plus haut, à peu près identique avec ceux que l'on voit à Bruxelles à la cour du Conservatoire royal de musique (ancien hôtel Tour et Taxis) et à la façade de l'hôtel Éliat, rue Neuve.

Nous tenons à constater ce fait, qui en sus de la tradition fournirait une similitude architecturale indéniable; remarquons encore une fois cependant que les consoles du balcon de ce même hôtel Éliat appartiennent, par leur forme générale et le style des arabesques qui les couvrent, à la manière de Vredeman de Vries qui a gravé des motifs similaires dans son « Cahier de supports de cheminée ».

On peut se faire une juste idée des arabesques grasses et nourries de l'époque de Rubens, en étudiant celles dont il a décoré les frises de ses Arcs de triomphe, celles de l'ordonnance ionique de la façade de l'église des Jésuites d'Anvers et celles qu'Arnold Quellijn a sculptées à l'hôtel de ville d'Amsterdam. Ces dernières ont été gravées par son frère Hubert. Les consoles Rubens, — il les emploie à foison dans ses Arcs de triomphe — affectent toujours ces formes callipyges, campanulées, gélatineuses, dont les motifs furent adoptés avec une sorte d'enthousiasme par ses contemporains et ses élèves. On les retrouve avec leurs plantureux développements dans les larges culs-de-lampe des statues d'apôtres érigées au XVIIe siècle dans les églises de Bruxelles, de Gand et d'Anvers par Du Quesnoy, Faid'herbe, Tobias, van Delen, Mildert et Arnold Quellijn.

A travers la porte, placé sous l'ordonnance que nous venons de décrire et donnant accès à l'intérieur de l'habitation, on aperçoit un escalier à rampe formée de riches balustres placés sur un limon plein, dont le champ est décoré d'arabesques. Cet escalier conduisait à un portique ou loge ouverte en partie, obstrué par une peinture de grande dimension qui, sans raison apparente, coupait assez disgracieusement la partie supérieure de l'arcade centrale et de celle placée à droite. Cette vaste cage d'escalier et cette *Loggia* constituaient une véritable innovation. Cette ordonnance essentiellement italienne dut étonner aux Pays-Bas à l'époque de sa construction; elle justifie le titre de « palais italien » donné à l'habitation de Rubens par les écrivains contemporains.

Type italien de l'escalier et de la *Loggia*.

Chambre à coucher et Chapelle.

La planche gravée en 1692 contient encore une vue de la Chambre à coucher et de la Chapelle dont nous avons déja parlé. Ces deux pièces sont couvertes, la première d'une sorte de voûte en calotte, percée d'*oculi;* la seconde d'une arcade en berceau comprenant la largeur de la fenêtre et d'une niche en cul de four. Malheureusement, l'échelle excessivement réduite de ces dessins ne permet pas de juger des détails de style de leur ordonnance. Le lit en baldaquin et les meubles sont en tout semblables à ceux que l'on voit communément dans les habitations du temps, et rappellent les types gravés par De Vries, Crispin De Pas et Abraham Bosse. Le Musée royal de Stockholm (n° 407) contient un précieux tableau attribué à van Dijck représentant le *Salone* de Rubens. Cette peinture nous donne une juste idée de la richesse de l'ameublement intérieur.

Pavillon du jardin conservé jusqu'à nos jours.

Venons à présent au célèbre Pavillon de l'artiste : ce petit édicule est formé d'une arcade ouverte reposant de chaque côté sur un faisceau dyostyle de colonnes doriques en pierre répondant au même nombre de pilastres, à fûts de briques, assez éloignées pour pouvoir abriter des statues sur piédestaux. Les écoinçons de l'arcade sont occupés par des niches en œil-de-bœuf formant médaillon à la face antérieure, et par des trophées d'attributs artistiques aux deux faces en retour d'équerre. Rubens affectionnait beaucoup le motif du buste encadré; il en a mis à profusion tant sur la façade de son hôtel d'Anvers que sur les ordonnances de ses Arcs de triomphe.

La masse du pavillon est surmontée d'un entablement très-saillant avec consoles aux angles, supportant une haute toiture à quatre pans recouverte d'ardoises.

Gable du type flamand judicieusement employé par Rubens.

Cette disposition témoigne de l'esprit judicieux de Rubens qui reconnaissait la nécessité d'employer, au Nord, les gables aigus et les toits élevés. Le peintre a cherché pourtant à diminuer pour la vue l'inconvénient de ce chaperon peu italien en plaçant au-dessus de l'entablement, à plomb sur la grande arcade, une lucarne aveugle, dont la baie en forme de niche surmontée d'une archivolte abrite une statue de jeune homme tenant une corne d'abondance. Cette lucarne est précédée d'une balustrade avec consoles d'amortissement supportant de petites figures. L'arcade entière est cantonnée de deux gaines à têtes de jeunes filles coiffées de chapitaux

ioniques et raccordée par de grandes consoles enroulées. Le tout est surmonté d'un fronton assez obtus, orné aux angles de deux pots à feu et au centre de deux corbeilles chargées de fruits et de fleurs. A l'heure où nous écrivons, ces derniers détails ont disparu et l'ensemble de l'édicule réclame une restauration intelligente.

On se fera une idée assez exacte de l'esprit philosophique de Rubens par ces vers — tirés de la satire IX de Juvénal — qu'il avait fait inscrire sur chacune des tables d'architecture placées sous les bustes dont nous venons de parler; on lisait à droite :

Esprit philosophique de l'artiste. Inscriptions lapidaires du Pavillon.

Permittes ipsis expendere numinibus, quid
Conveniat nobis, rebus que sit utile nostris.......
Carior est illis homo, quam sibi.......

« Laissez aux dieux le soin de s'inquiéter de ce qui nous convient, l'homme » s'aime moins qu'ils ne le chérissent. »

Et à gauche :

Orandum est ut sit mens sana in corpore sano.
Fortem posce animum, mortis terrore carentem,
Nesciat irasci, cupiat nihil.......

« Ce qu'il faut désirer par-dessus tout, c'est d'être sain d'esprit et d'avoir » un corps exempt d'infirmités; s'efforcer ensuite d'élever son intelligence, » ne s'irriter contre personne et savoir borner ses désirs. »

Il est vrai que ces préceptes étaient passablement aisés à mettre en pratique chez un artiste heureux qui mena, durant toute son existence, la « haute vie » contemporaine.

Ce gracieux pavillon semble inspiré de la *Porte d'entrée* des Jardins Farnèse, ordonnée par Vignole et Della Porta, gravée avec beaucoup d'exactitude dans le Livre des Ordres, publié par P. Eudes et Hibon en 1836. Le Musée de Munich possède un tableau de Rubens qui le représente en promenade avec Hélène Fourment dans le jardin de son hôtel d'Anvers.

Parenté de cet édicule avec la Porte d'entrée des Jardins Farnèse à Rome.

Cette habitation vraiment princière constitua pour l'époque une nouveauté sans précédent comme sans exemple, et les plus grands seigneurs des

Pays-Bas se hâtèrent d'imiter ce parangon de la *high life* artistique. De beaux et larges escaliers remplacèrent les escaliers raides de l'hôtel ogival presque toujours renfermé dans une sorte de tourelle. On rétrécit (comme on peut le voir dans la planche de la chambre à coucher) la largeur des foyers, et le velours ciselé de Gênes, le brocard, le lampas, les cuirs dorés, les glaces, les plafonds de stuc et les pavements de marbre furent bientôt employés aux habitations particulières des élus de la fortune.

Influence des femmes sur la transformation des plans architecturaux des habitations privées au XVIIe siècle.

Julie d'Angennes et Mlle de Scuderi en France.

Tallemant des Réaux, dans une galante tirade, fait honneur à Julie d'Angennes, la fameuse marquise de Rambouillet, des perfectionnements apportés dans la construction des appartements : « C'est d'elle », dit-il, » qu'on a appris à mettre les escaliers de côté pour avoir une grande suite » de chambres, à exhausser les planchers, et à faire les portes haultes et larges » et vis-à-vis les unes des aultres. » Cela ne pouvait être vrai pour la France, tributaire de l'Italie pour tout ce qui touchait aux arts depuis François Ier.

L'étude attentive de quelques recueils — ceux de Du Cerceau, par exemple — publiés, à Paris même, à cette époque suffit pour détruire l'assertion de Tallemant des Réaux.

Les Pays-Bas, d'ailleurs, dans le premier tiers du XVIIe siècle, pouvaient compter, non sans orgueil, au rang des arbitres de la société intelligente et polie, une femme supérieure sous tous les rapports et bien digne d'être comparée à Mlle de Scuderi ou à Julie d'Angennes. Nous voulons parler de cette fille de l'un des plus riches marchands d'Amsterdam dont la maison devint le

Anna Roemer Visscher aux Pays-Bas.

Temple des Muses ; Anna Roemer Visscher. Les poëtes et les lettrés contemporains célébrèrent à l'envi ses louanges, non-seulement en néerlandais, mais encore en grec et en latin. Les musiciens faisaient entendre leurs compositions et les artistes exposaient leurs œuvres dans son *salotto* à l'italienne, et

Déférence de Rubens pour cette femme lettrée ; il lui dédie sa *Suzanne* gravée par Vostermans.

acceptaient ses conseils avec déférence. Rubens lui-même lui dédia sa *Chaste Suzanne* gravée par Luc Vostermans et fit inscrire au bas de la planche cette dédicace ultra-flatteuse : *Lectissimæ Virgini Annæ Roemer Visscher illustriæ Bataviæ Syderi, multarum artium peritissimæ, Poetius vero studio, supra sexum celebri, rarum hoc Pudicitiæ exemplar Petrus Paulus Rubenus. L. M. D. D.*

Depuis plus d'un siècle en Italie, en Angleterre et en Espagne, les palais

et les grands hôtels avaient été convenablement étudiés par les architectes sous le rapport de l'aménagement intérieur; mais ce fut en grande partie sur le type de la maison de Rubens que se modifièrent au XVII[e] siècle nos grandes habitations princières. A part quelques exceptions qu'on a pu lire plus haut, elles demeurèrent, pendant tout le XVI[e] siècle, d'une grande simplicité. Tout le luxe architectural se condensait sur le portail de la façade et les arcades du *patio.*

Théorie de Rubens sur la disposition des plans des edifices privés.

Après avoir constaté quelle fut son influence sur l'architecture domestique, il est curieux de pouvoir prendre sur le vif quelles étaient les idées de Rubens relativement à l'ordonnance d'un corps de logis princier. La cour centrale avec des corps de logis régnant tout autour, constituait pour Rubens le type du *Palais princier* d'un prince souverain. Sans cette cour centrale — quelque grand que fût d'ailleurs l'édifice — s'il affectait la forme d'un cube solide il rentrait dans la catégorie des *maisons particulières* même dans le cas où il possédait le typique *Salon central,* éclairé du haut, que nous, architectes du XIX[e] siècle, nous appelons encore « salon à l'italienne ». Laissons développer cette théorie par l'artiste même, en détachant ces quelques mots précisant ses opinions, extraits de la préface des *Palazzi di Genova :*

« Et pescio faremo la distinctione di questa maniera, che chiamaremo
» Palazzo di un principe assoluto, quello che havera il cortile in mezzo et
» la fabrica tutta attorno, di capacita compitente ad allogiar una corte : et in
» contrarro sara detto da noi, Palazzo o casa privata, pur grande e bella
» ch'ella si fia, quelle che harira la forma di un cubosolido con Salone in
» mezzo overo repartito in appartamenti contigui sensa luce fra mezzo, come
» sono lo maggior parte tutti li Palazzi Genovesi. »

Distinction établie entre un Palais princier et un Hôtel patricien.

C'est-à-dire : « Nous établirons par conséquent cette distinction typique. Nous appellerons palais d'un prince souverain celui qui comportera un espace découvert entouré de bâtiments d'une étendue suffisante pour loger les familiers de la Cour. Nous comprendrons sous le nom de « Palais » l'habitation particulière — abstraction faite de son étendue dont la masse forme le cube plein formé d'appartements contigus éclairés par les faces extérieures avec ou sans salon central. Cette dernière disposition constitue le plan ordinaire des palais de Gênes. »

Arcs de triomphe de l'Entrée de Ferdinand d'Autriche. 15 avril 1635.

Lorsque Rubens entreprit les compositions décoratives des fêtes que la ville d'Anvers se proposait de donner pour la *Joyeuse Entrée* du Cardinal-Infant, il avait atteint l'apogée de son talent et de sa gloire. Les magistrats éclairés de la métropole commerciale, dont le texte de Gevartius nous a conservé les noms, en confiant ce travail à leur artiste de prédilection, l'honneur de la ville d'Anvers, lui donnèrent carte blanche pour le concevoir et, en dépit du malheur des temps, des carolus d'or à discrétion pour le réaliser.

Maladie de Rubens et courtoisie de Ferdinand à l'égard de l'artiste valétudinaire.

Déjà travaillé de la goutte, Rubens ne put assister à la solennité inaugurale que son génie avait rendue si brillante et qui eut lieu le 15 avril 1635. Au début même de la cérémonie, parcourant d'un œil inquiet son brillant entourage, Ferdinand d'Autriche eut le bon goût de s'apercevoir de l'absence de Rubens. Il en témoigna à plusieurs reprises son désappointement et ses regrets; apprenant son état valétudinaire, il alla le lendemain, en personne, lui témoigner chaleureusement son entière satisfaction.

La visite courtoise et spontanée du Cardinal-Infant forme un épisode caractéristique de cette brillante époque de l'art flamand, aussi féconde en véritables grands seigneurs qu'en artistes de génie.

Supériorité des décorations rubéniennes mises en parallèle avec les œuvres de Galli Bibbiena, Pozzo, Guarini et Servandoni.

Si l'on feuillette attentivement les pages superbes de la *Pompa introïtus*, on arrive à placer Rubens bien au-dessus de Galli Bibbiena, de Pozzo, de Guarini, de Servandoni, ces vertigineux décorateurs italiens dont les conceptions architecturales atteignirent bien souvent le sublime.

Cinq ans plus tard, le 30 mai 1640, Rubens succombait au mal qui le minait depuis longtemps; en parcourant ces pages d'une si extraordinaire *maëstria*, on croit entendre le chant du cygne d'une des plus grandes organisations artistiques dont l'histoire de l'art ait gardé la mémoire.

Parfois, en étudiant avec amour les eaux-fortes de l'Entrée du Prince Cardinal, ou laissant aller notre imagination devant les esquisses du Musée d'Anvers, il nous semblait voir, dans la chaise roulante qu'il s'était fait construire pour ne pas être réduit à une complète inaction, pendant les terribles étreintes de sa maladie, Rubens dirigeant de la voix et du pinceau le travail de van Thulden, son élève favori. Ce fut à ce fidèle des derniers jours qu'était réservé l'honneur de conserver pour la postérité ces effluves éphémères du génie rubénien, dans les admirables planches que nous avons sous les yeux.

On a peine, en les parcourant, à supposer qu'elles sont nées de l'inspiration d'un artiste travaillé de douleurs sciatiques, tant il y a de jeunesse, d'exubérance, d'enthousiasme, de séve dans ces improvisations.

Valeur artistique du titre de la *Pompa introïtus*.

Le titre de la *Pompa introïtus* est, à lui seul, un chef-d'œuvre de verve et de crânerie d'allures. Mars et la Victoire d'un côté, Mercure et la Paix de l'autre, figures d'un faire et d'une largeur dignes des meilleurs temps du maître, cantonnent une table d'architecture au galbe franchement italien, servant de soubassement à une sorte de tympan en attique enfermant à la fois les trois membres d'une ordonnance, corniche, frise et architrave. Ce tympan, orné d'un bas-relief dont le sujet est Philippe IV déléguant le pouvoir, figuré par le bâton de commandement, à Ferdinand d'Autriche, est timbré d'un médaillon encadré de *cornucopes* d'où jaillissent des épis, des joyaux et des perles. Le buste du roi d'Espagne, bas-relief de profil, soutenu par deux figures allégoriques, Anvers et l'Escaut, occupe le champ du médaillon.

Bien qu'à vrai dire elle soit la moins architecturale de toutes les compositions de ce poëme décoratif, cette œuvre tire son principal mérite du mélange des lignes architectoniques et de la pondération judicieuse d'une ordonnance matériellement réalisable, avec le jeu et la verve des groupes animés, suprême ressource décorative, côté transcendant et peu accessible aux imitateurs du style rubénien. Il faut être grand maître comme Carrache, Le Rosso, Dietterlin ou Paul Decker, pour manier la silhouette des figures décoratives avec assez d'aisance pour en faire valoir davantage les ordonnances architecturales, en respectant le grand principe esthétique de l'art de Vitruve : l'unité. Si l'architecte n'a pas dessiné le mouvement synthétique des lignes d'une figure, il en résultera un travail de rapport où, neuf fois sur dix, le sculpteur produira une cacophonie là où la pensée de l'architecte appelait un accompagnement harmonieux.

Le style de Rubens dans l'architecture décorative de ses Arcs de triomphe.

Nous ne croyons pas pouvoir donner une meilleure analyse du style de Rubens et de la manière dont le grand artiste comprit l'architecture décorative qu'en entreprenant d'analyser et de décrire, au point de vue particulier qui nous occupe, deux des Arcs de triomphe qui nous semblent les plus grandioses et les mieux agencés, et dont les épures d'exécution pourraient

s'élaborer sans aucune peine par un architecte de profession d'après les gravures de van Thulden.

Ce qui nous reste aujourd'hui de cette majestueuse décoration.

On conserve à Anvers, à Bruxelles, et au Musée du Belvédère à Vienne, quelques débris de ces admirables décors, envers lesquels nous ne comprenons pas le dédain et l'incurie des amateurs du XVIIe et du XVIIIe siècle. Une seule des grandes toiles existe encore à la Galerie de Dresde, c'est le *Quos ego!!* de l'Arc de triomphe érigé devant l'église St-Georges.

La perte regrettable de ces peintures et la présence de quelques-unes à Vienne mérite une explication. En 1635, l'Escaut étant fermé « du côté des États », les finances de la ville d'Anvers se trouvaient fort obérées et amoindries. Déjà la ville s'était imposé les plus lourds sacrifices pour recevoir dignement le vainqueur de Calloo. Incapable d'offrir à Ferdinand un cadeau d'orfévrerie digne de son rang, le Magistrat y suppléa en lui présentant les plus remarquables toiles qui avaient figuré aux Portiques triomphaux lesquelles, on le verra bientôt, furent gratuitement peintes par Rubens.

La plupart de ces compositions semblent aujourd'hui définitivement perdues. Disons toutefois, d'après les notes manuscrites de Thijs père et de Mols, que des cartons, des panneaux décoratifs et même quelques toiles historiques ayant servi aux Arcs de triomphe de l'Entrée du Cardinal-Infant se trouvaient encore, dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, en possession d'un riche négociant d'Anvers, appelé Norbert van Herck, lequel, particularité intéressante, habitait la maison de Jordaens, rue Haute, et, — au dire de Mensart qui la visita en 1763 — en avait converti l'atelier en un véritable musée. Depuis, nous avons rencontré des débris dans la collection, aujourd'hui dispersée, de feu M. le conseiller Kaïeman et des esquisses originales annotées de la main même de Rubens dans un exemplaire de la *Pompa introïtus* vendu à Bruxelles à la librairie ancienne de M. Olivier. Nous-même nous possédons des caryatides et pilastres en gaînes, fragments intéressants, dessinés à la pierre noire sur papier gris-bleu, rehaussés de blanc et de sanguine; voilà tout.

Sans l'art merveilleux de Guttenberg et de Maso Finiguerra, tout le mérite des Arcs de triomphe de l'Entrée de Ferdinand d'Autriche, imaginés par Rubens, serait perdu pour la postérité, et son œuvre architecturale la plus importante, ne serait plus qu'un souvenir controversé.

Les Anversois n'ont pas encore songé à réaliser en pierre sur le Meir ou l'une des places publiques où ils furent élevés en 1635, l'un ou l'autre des somptueux portiques de Pierre-Paul Rubens; plus magnifiques, autrefois les Romains bâtissaient froidement, pour les âges futurs, en marbre et en bronze, les arcs de Titus, de Septime-Sévère et de Constantin, exécutés en plâtre, bois et toile peinte, dans l'impatiente ivresse des grands jours de triomphe du Peuple-roi.

Analyse des plus remarquables compositions.

1° Arc des Portugais.

Avant d'entamer cette étude, signalons un motif d'une distinction toute particulière, ne cadrant pas avec la fougue de tous les autres arcs triomphaux de Rubens, et possédant des liens de parenté manifestes avec ceux qui furent exécutés sur les dessins de son maître Otho Væniüs pour les Entrées de l'archiduc Ernest et d'Albert et Isabelle : c'est l'*Arcus Lusitanorum*. Cet arc, élevé près de la rue d'Aremberg aux frais des marchands portugais, offre une composition toute romaine sans chantournements, cuirs ou frontons à volutes, et l'on serait tenté de ne pas l'attribuer à Rubens si l'on ne se rappelait qu'en sus des œuvres d'Alessi il avait encore dessiné certains palais de Gênes de Giambattista Caporali, de Giordano Tassi et de Cæsare Rossetti.

2° Arc de triomphe érigé devant l'église St-Georges.

La première de ces compositions (P. VI), placée devant l'église St-Georges, porte ce titre latin : *Aventus Seren^mi Principis gratulatio*. C'est la personnification allégorique de la « Joyeuse entrée » du Cardinal-Infant. Disons brièvement que les trois grandes compositions picturales qui y sont encadrées, représentent à droite Neptune apaisant les flots; au centre, les Pays-Bas et la ville d'Anvers accueillant le nouveau Gouverneur victorieux et pacifique; à gauche, une allégorie à la victoire de Ferdinand sous les murs de Nordlingen, le 6 septembre 1634. L'appréciation des peintures sortant de notre cadre, nous n'indiquons ici les sujets que pour rendre hommage au choix judicieux des emblèmes. Voyons à présent l'ordonnance architectonique qui nous est départie.

Analogie de motifs avec les types de Pocetti, Mitelli et Castello.

Bernardino Pocetti nous a laissé quelques compositions, nées du motif de l'arc évidé, où l'archivolte, reposant sur des consoles au lieu d'impostes, est surmontée d'un fronton enroulé en volute. La partie la plus saillante de cette composition est donc une réminiscence italienne; il en est de même de la frise à peltes et à têtes d'anges qui est tout à fait dans le genre de Mitelli

ou de Giacomo Laurentiani le ciseleur. Les griffons enfourchés par des satyres, les mains chargées de cornes d'abondance, qui servent d'amortissements latéraux, se rapprochent encore davantage des types favoris de Bernardo Castello. Un sentiment tout italien règne au reste dans l'ensemble de cette composition, traduit par le génie flamand et rehaussé par l'incomparable couleur de Rubens; il en résulte un ensemble hors ligne, dont les deux exquisses jadis conservées à l'Hôtel des monnaies actuellement au Musée d'Anvers nous donnent une idée assez suffisante pour qu'on regrette éternellement les originaux qui existaient encore en grande partie en cette ville au milieu du XVIIIe siècle.

Sentiment italien de l'ensemble de l'Arc placé devant l'église St-Georges.

La masse de l'ordonnance d'ordre ionique moderne, a fûts cannelés sur des piédestaux, repose sur un stylobate inférieur, décoré des armoiries de la ville d'Anvers et du Marquisat du St-Empire. Toute cette construction est supposée faite en marbres de couleurs et encadre deux compositions de chevalet disposées en forme de tapisserie de haute-lisse, tendue horizontalement et relevée dans sa partie inférieure par un charmant groupe d'enfants peint en trompe-l'œil. L'un des *bambini* porte, inscrite dans un cartel encadré de fleurs, cette épigraphe de Gevarts : *Sperata temporum felicitas*.

Cette partie centrale en forme de tapisserie est délimitée par quatre pilastres accouplés, renforcés de demi-pilastres engagés, et formant à leur tour des niches abritant les statues de l'Abondance et de la Joie, et surmontée d'un attique avec balustrade à jour interrompue au droit de l'immense archivolte, comprenant corniche frise et architrave, et dont les deux membres extrêmes viennent mourir sur l'abaque des consoles. Cet entablement complet en archivolte tournante, imaginé par les maîtres italiens de la décadence, a été employé ici avec un rare bonheur. Le tympan circulaire en est évidé, et une radieuse figure de l'Espérance, se détachant sur l'azur du ciel, présente de la main droite le bourgeon symbolique.

Cartouches à formes gelatineuses.

Nous avons dit que la frise de l'archivolte était composée alternativement de peltes et de têtes d'anges; ce motif est interrompu à la partie centrale par un vase, aux anses figurant des chimères, appuyé sur une clé de voûte, tenant la hauteur de l'architrave. Le tout est surmonté d'un de ces cuirs à tremblements gélatineux que l'on trouve aux encadrements de François de Villa-

mena ou mieux encore dans le recueil publié par Melchior Tavernier. On sait que Rubens affectionnait surtout cette espèce particulière de cartouches.

Ce groupe décoratif supporte l'amortissement terminal : un palmier aux branches chargées d'un lourd boulet de fer pliant sous ses régimes murs. Le tronc est enlacé d'une banderolle sur laquelle on lit cet antique adage : SUMIT DE PONDERE VIRES.

Aux deux demi-frontons interrompus, à enroulements de volutes, se rattachent des festons; ils sont pourvus de petites prédelles où s'étalent, avec des poses d'une crânerie superbe, deux Renommées, embouchant la *buccina,* viragos aux mamelles proéminentes, aux allures masculines, dont la nationalité se devise à l'aigle et au lion, attributs héraldiques de l'Autriche et des Pays-Bas.

D'épais festons relient l'archivolte au palmier central.

La face du milieu dominant tout l'ensemble est accompagnée de deux parties moins élevées, placées suivant un angle très-ouvert relativement à la composition principale. Nous avons dit qu'ils enfermaient des tableaux; ceux-ci sont surmontés d'une charmante frise où se jouent des grues ou des cigognes picorant des vipères à une tête de Méduse. Ce motif est d'une originalité surprenante.

L'attique à balustrade qui couronne le tout se trouve de niveau avec l'abaque des consoles de l'archivolte et porte au milieu une table d'architecture timbrée d'armoiries. A gauche l'écusson de Philippe IV, et à droite celui du Cardinal-Infant. Ces deux reposent sur un espèce de socle en forme d'autel, orné aux angles d'une tête de bélier. Aux extrémités des avant-corps, reportés en équerre, se voient les faunes portant des cornes d'abondance, à califourchon sur des griffons dont nous distinguions naguère le cachet italien. Ces satyres sont coiffés d'une sorte de console à jour supportant la partie de l'attique en saillie, sur les bords duquel sont assis de petits génies agitant des oriflammes.

Prédilection de Rubens pour les formes extra-naturelles dans l'étoffage animé de son architecture.

Rubens affectionnait les formes extra-naturelles des centaures, manicoras, cidipes, iopodes, satyres, faunes, sylvains et lamies empruntés à la mythologie grecque et un peu aux mystères du Sabbat ou de la Messe-Noire. Nous trouvons des créations fantastiques de ce genre dans toutes les compositions de ses Arcs de triomphe.

A l'angle extrême des parties en équerre au-dessus des consoles, faisant pendant à celles de la grande composition centrale, se voient des génies debout, tenant d'une main l'oriflamme, de l'autre la *stéphané* si chère aux triomphateurs antiques. Il est impossible d'imaginer des figures qui soient à la fois plus gracieuses et plus pittoresques.

Cette ordonnance, en dépit des complications de détails et de certaine recherche soubresautée dans les lignes générales, est d'une facilité, d'une fougue et d'un entrain qui font qu'on n'aperçoit que fort difficilement la facture un peu outrée de certaines parties.

C'est fait de verve, c'est entraînant, et avec cela c'est merveilleusement charpenté. On doit dire après avoir analysé une semblable composition architecturale qu'en incarnant ces formes sur la toile le grand Rubens unissait à la fiévreuse et délirante ardeur du peintre les scrupules et les préoccupations mathématiques de l'architecte.

Pour notre second exemple du type italo-flamand destiné à caractériser le genre Rubens, nous avions un choix à faire d'autant plus difficile qu'il devait s'élaborer entre des productions qu'à bon droit nous considérons chacune individuellement comme des œuvres de maître en tous points dignes de notre admiration.

3° Arc de la rue du Couvent.

Ne pouvant les décrire toutes, — elles le mériteraient — nous nous attacherons spécialement à la partie postérieure de l'Arc placé rue du Couvent vis-à-vis de l'abbaye de St-Michel, cette hôtellerie traditionnelle et presque légendaire des rois et des empereurs. Le thème imposé ou choisi était Bellérophon terrassant la Chimère. Cette composition architecturale, surtout dans l'agencement supérieur, rappelle les décors des *Capelle* ou chantreries de familles si fort en honneur dans les églises de Rome au XVIIe siècle, où elles furent ajoutées par Ciro Ferri, Alessandro Algardi, Matthia de Rossi et Flaminio Pontio.

4° Arc « Philippien », rue des Tanneurs.

N'oublions pas de signaler la partie postérieure du Portique « Philippien », *Arcus Philippei*, placé à l'entré de la rue des Tanneurs et de la place de Meir où Rubens peignit en trompe-l'œil, appuyés sur la balustrade de l'ordonnance de l'entre-sol, ces fameux portraits d'Albert et d'Isabelle qui intriguèrent si longtemps par leurs proportions colossales les anciens conservateurs

du Musée de Bruxelles où ils sont actuellement. Nous donnerons encore une mention au *Temple de Janus*, érigé au Marché au Lait, où Rubens introduisit, à l'instar de Pierre Coecke, la coupole italienne. Les coquilles qui ornent les niches de l'ordonnance supérieure sont imitées du petit temple de St-Pierre in Montorio à Rome, œuvre de Bramante.

S'il est beau de pouvoir, avec justice, saluer Rubens comme artiste phénomène aussi bien en architecture qu'en peinture, il est heureux et consolant à la fois de voir ce grand génie briller par les vertus civiques.

5° Arc du Pont St-Jean. Patriotique protestation de Rubens contre la fermeture de l'Escaut.

Dans ses décors, Rubens se souvient qu'il est Flamand et Anversois; l'un de ses arcs, le « Portique du Commerce » érigé au Pont St-Jean près du port, forme une protestation vibrante et convaincue du patriote qui gémit de la fermeture de l'Escaut et s'indigne contre l'odieuse politique qui a sacrifié Anvers à la flotte espagnole.

L'arc de l'Escaut, *Mercurius abituriens* (pl. XXXIII), est un appel suprême au descendant de Charles-Quint, lieutenant victorieux du trop faible Philippe IV. Pour formuler son recours Rubens peignit l'Escaut chargé d'entraves, cédant au désespoir d'une douloureuse captivité et les matelots endormis sur la rive limoneuse, où leur barque inutile sert d'oreiller au bord de ces eaux désertes, qui de la ville à la bruyère d'Hoboken disparaissaient naguère sous des centaines de caravelles, galions, fustes, brigantins et maones.

Dans ce tableau, Rubens laisse entrevoir l'espérance cachée au fond du cœur de tous ses concitoyens : un génie ôte les entraves des jarrets du Vieux *Schelde* appuyé sur une caronade; un vaisseau s'embosse au quai battant pavillon à la croix de St-André, Anvers se réveille joyeuse d'une léthargie tyrannique, rétablit le culte de Mercure et inscrit sur le nouvel autel aux pieds de la statue du dieu tutélaire,

MERCVRIO MERCIMONIORVM PRAESIDI.

Deux autres vocables incrits par Gevartius sur le cartouche inférieur résumaient les vœux de la ville entière :

MERCVRIVS ABITVRIENS.

Formule sibylline renfermant l'espoir du commerce et de la navigation,

source de la prospérité d'Anvers, personnifiée par le retour de Mercure.

Le magique pinceau de Rubens parlait aux yeux de Ferdinand et les vers de Gevartius lui murmuraient dans la langue de Virgile et d'Horace : « Que le dieu né sur le mont Cyllène ne replie plus ses endromides, ô Prince; qu'il n'abandonne plus la cité dévouée à son culte et rende à l'Escaut son négoce perdu. »

Ne precor, hinc volucres flectat Cyllenius alas
O Princeps, cultamque sibi ne deserat Urbem,
Et fugitiva meo redeant commercia Scaldi!

Toute cette scène, chef-d'œuvre de concept décoratif et d'ingéniosité symbolique, est empreinte d'un tel cachet de mélancolie qu'après plus de deux siècles révolus, elle nous arrache encore des larmes.

Que ce patriotique tableau dut faire rêver profondément l'âme chevaleresque du vainqueur de Calloo, car ses yeux s'arrêtèrent sans doute sur les deux tables étoffées de festons conchylifères où se lisaient en caractères épigraphiques ces beaux vers élégiaques de Gevartius qui voulut partager avec son ami Rubens le périlleux honneur de cette protestation :

Aurea securis revocabit sæcula belgis
FERNANDUS, *priscumque decus : ditesque resumet*
Mercibus omnigenis florens
Antverpia cultus ;
Largaque succedet fecundo
Copia cornu.
Idem compendibus SCALDIM *dabit ire solutis,*
Desuetasque iterum ponto decurrere puppes.
Abscedet egestas,
Nec durum ulterius tractabit
Nauta ligonem.

« Tu ressusciteras le siècle d'or pour la Belgique pacifiée, ô Ferdinand! » Anvers florissante en tout genre de négoce retrouvera sa splendeur et ses

» richesses d'autrefois, l'abondance épanchera sur elle les trésors de sa corne
» féconde.

» Grâce à Toi, les épargnes improductives prendront le chemin de
» l'Escaut et nos navires sillonneront librement des eaux dont ils avaient
» perdu l'usage.

» Tu écarteras bien loin l'indigence et la misère au blême visage et nos
» marins ne consumeront plus leur vigueur à traîner le hoyau. »

Ces espérances hélas, furent déçues. Rien ne devait plus rompre le silence du vaste fleuve ni de la morne cité déserte. Pendant un siècle et demi, les Anversois ne virent d'autre *trois-mâts* que la frégate corsaire du chevalier Hallet de la Merveille, qui, grâce au brouillard, avait trompé la vigilance des croiseurs néerlandais.

En ces temps prospères où nous écrivons, où, sous le premier des Léopold, l'acte de la liberté de l'Escaut a été ratifié par la Hollande, il est touchant de se rappeler les aspirations patriotiques des Anversois aux mauvais jours qui suivirent le désastreux traité signé à Munster le 30 janvier 1648. Il est consolant surtout d'enregistrer la part que prenait le prince de l'école flamande au deuil public, et la patriotique protestation picturale à la Joyeuse entrée du Cardinal-Infant du maître anversois injustement accusé d'« hispanisme » par Wenceslas Coebergher.

6° Le Δωδεκαθεων ou Portique de la Place de Meir.

Il serait encore injuste de passer sous silence le ΔΩΔΕΚΑΘΕΩΝ ou portique des douze *consentes* ou grands dieux élevé sur la place de Meir — immense édifice décoratif semi-circulaire qui fournit des éléments curieux pour l'étude de la statuaire rubenesque — avec ses colonnes torses emblématiques et son obélisque évidé à jour, nous serons alors libres d'apprécier en détail, les caractères et les motifs architectoniques de la face postérieure de l'*Arcus Ferdinandi* (pl. XXVIII), ce chef-d'œuvre d'audace architecturale dont l'ordonnance fera éternellement honneur au génie de Rubens.

7° L'Arc de Ferdinand, Longue rue Neuve; chef-d'œuvre de Rubens.

L'*Arcus Ferdinandi* était à double face et avait été élevé Longue rue Neuve, non loin de la Bourse, à l'intersection des rues du *Marcgrave* et *Pruijnen*. Il avait en hauteur soixante-douze pieds d'Anvers sur quarante de large et vingt-six d'espacement d'une face à l'autre.

L'ordonnance inférieure, Dorique denticulaire, présentait à la partie cen-

trale une arcade ou portique avec archivolte et imposte entouré de chaque côté de colonnes accouplées répondant à autant de pilastres. Deux arcades de moindre diamètre, dont les impostes s'appuyaient non sur des pieds-droits, mais sur des consoles, offraient une coquille à la clé de voûte et étaient surmontées de médaillons entourés de guirlandes portant deux têtes romaines personnifiant à droite NOBILITAS, à gauche JUVENTAS « noblesse et jovence », délicate flatterie au Cardinal-Infant.

Des festons de lauriers tombaient d'une tête coiffée du pétase, placée à la clé de voûte. L'entablement complet n'existait réellement avec l'architrave et la frise à triglyphes et métopes ornées de bucrânes et patères, qu'au droit des colonnes. Il était remplacé au-dessus des arcades par trois tables d'architecture, dont les deux extrêmes portaient des têtes d'anges, et la médiane se cantonnait de consoles dont l'œil de la volute laissait échapper des festons se rattachant à la tête ailée.

Nous croyens que Rubens aura employé exprès l'ordre dorique pour la partie inférieure de sa composition, afin d'arriver à en faire valoir davantage et à produire dans tout son incomparable éclat l'ordonnance supérieure, qui est à notre avis l'un des morceaux d'architecture pittoresque les mieux venus qui soient au monde.

Divisions architectoniques de l'Arc de Ferdinand.

Trois divisions se remarquent également à cette ordonnance. Le tableau central du Triomphe, dont nous parlerons plus loin, est enfermé par de larges pilastres à chapiteaux ioniques, devant lesquels sont placées deux figures en haut relief personnifiant à gauche HONOS, à droite VIRTUS. Le cadre de la partie centrale est surhaussé en demi-cercle; les armoiries du Cardinal-Infant dans un cartouche gélatineux en timbrent la partie supérieure. Les écoinçons sont occupés par deux lions, supports héraldiques traités au naturel, d'un saisissant effet et d'un bonheur de pose superbe. L'espace au-dessus des petites arcades est occupé par deux niches ouvertes qui abritent des figures féminines d'un grand faire et d'une *maëstria* incomparable : LIBERALITAS à gauche, PROVIDENTIA à droite. Des pilastres ioniques correspondant à la hauteur des premiers, mais de proportions modulaires distinctes, délimitent cette composition, dont le retour d'équerre offre des satyres portant des torchères flambantes. De charmants petits génies se lutinant, enlacés de cou-

ronnes de roses — encadrement symbolique de l'écusson de la ville et du marquisat d'Anvers, — terminent pittoresquement cette composition.

Quant à l'amortissement supérieur : Apollon vainqueur du serpent Python emporté par le fougueux Pégase au vieux cri classique de « Io TRIVMPHE » ; aux trophées de dépouilles opimes, aux figures d'esclaves et de prisonniers, aux Renommées, aux Victoires de ce groupe sans pareil dans les annales de l'art pittoresque, nous renonçons à les décrire, tant nous sommes convaincu de ne pas rendre dignement l'impression réalisée par le vertigineux ensemble architectural et décoratif que le génie multiple de Rubens pouvait seul parvenir à matérialiser.

Quant au tableau central, gravé à part par van Thulden, Gevarts, le savant et digne ami de Rubens, le décrit en ces termes :

« In tabula media, quadrijugo curru et albentibus equis vectus triumphat Ser^{mus} princeps Ferdinandus, paludamento amictus. Victoria superne » advolitans ejus caput lauro serto coronat. Ante currum Norlinga capta, » turrito vertice, in ferculo præfertur. Ad latus captivi victi incedunt. Ante » illos vexillifer cum labaro, cui $^{P}_{X}$ nomine intextum : in hastilis cuspide, » littera F, nomen Ferdinandi victoriis designat, laurea circumdatum. Equos » præcedit miles laureatus, trophæum ingens gestans. In superiori parte » tabulæ, Victoria sublimis in nubibus et ipsa trophæum dextra, palmam » altera manu tenens, ac Spem sibi comitem adducens. »

« Dans le tableau central, monté sur un quadrige aux blancs coursiers, » vêtu de poupre, s'avance Ferdinand d'Autriche. Une Victoire plane » au-dessus de la tête du triomphateur, dont elle ceint le front d'un laurier » glorieux. Sur le devant du char s'offre l'image de Nortlingen, la cité conquise, coiffée d'une couronne murale. Aux côtés se traînent des captifs » enchaînés. Un porte-étendard les précède tenant le *Labarum* fixé au haut » d'une hampe terminée par une couronne au chiffre de Ferdinand. Un » légionnaire, le front lauré, chargé d'un lourd trophée de dépouilles opimes » précède le triomphateur. Dans la partie supérieure de la composition, » une seconde Victoire, brillante de grâce et de jeunesse, une palme à la » main ramène la douce Espérance, déesse tutélaire désormais rendue aux » Pays-Bas. »

Dans cette remarquable composition, que le sensualisme artistique des Flamands peut seul dignement apprécier, et, où la note patriotique se fait encore jour, Rubens semble s'être encore souvenu des palais de Gênes, objet de ses prédilections. C'est sur l'exemple d'Alessi, qu'il emploie l'ordre Dorique pour accompagner et faire valoir le plus riche canevas artistique que nous connaissions en ce genre.

Vérité technique de l'architecture peinte de Rubens.

Une considération fort curieuse a établir sur l'architecture peinte de Rubens, c'est que, grâce à ses connaissances techniques et à sa pratique du dessin géométral et du lavis des plans, il possédait ce souci de la vérité, du réalisme de la construction, dont l'absence dépare d'ordinaire les productions des peintres de monuments. Canaletto et Pannini n'échappèrent pas toujours de ce chef aux critiques. On sait que Guillaume van Ehrenberg dont les superbes étoffages semblent copiés d'après nature, avait d'abord fait partie du métier des *Quatre Couronnés* et avait fait des études classiques d'architecture.

Synthèse des thèmes architecturaux des Arcs de triomphe.

Il est a remarquer que, nonobstant le grand rôle que Rubens fait jouer aux figures dans l'Arc de Ferdinand, on pourrait les supprimer et les remplacer par des motifs d'ornementation allégorique, sans détruire le mordant et l'effet, à l'exception toutefois des groupes se détachant sur le ciel qui sont traitées spécialement au point de vue de la silhouette décorative.

Si Rubens imagine des ressauts compliqués de moulures, s'il entortille sa phrase architecturale et s'il se complaît en cette espèce de gymnastique de lignes que les architectes de profession appellent des *emmanchements*, il soigne avant tout la possibilité constructive. Comme, d'ailleurs, il possédait à fond les lois de la perspective linéaire et aérienne, sa pensée, qui se formule avec franchise, se traduit clairement pour l'œil du spectateur.

Dans toutes ses compositions d'Arcs de triomphe, Rubens sait éminemment varier les quantités, la discipline des lignes, les dispositions heureuses de l'effet; jamais les figures d'un de ses groupes ne s'offrent égales entre elles. Il agence et combine ses figures de telle sorte que les unes l'emportent résolûment sur les autres; ces réflexions découlent spontanément de l'étude analytique de l'Arcus Ferdinandi, mais elles doivent se généraliser à l'œuvre entière du maître flamand.

Le livre célèbre des Arcs de triomphe de Rubens est un grand in-folio intitulé : « Pompa introïtus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci » Hispaniarum Infantis *S. R. E.* Card. Belgarum et Burgundionum Gubernatoris, etc., a *S. P. Q.* Antverp. decreta et adornata cum mox a nobilissima ad Norlingam parta Victoria, Antverpiam auspicatissimo adventu » suo bearet, XV Kal. Maii anno. *CIↃ. IↃ C.XXXV.* »

Aperçu sur la *Pompa introïtus* ou Recueil des décorations de l'Entrée du Cardinal-Infant.

« Arcus pegmata, iconesq. a Pet. Paulo Rubenio, Equite, inventas et » delineatas Inscriptionibus et Elogiis ornæbat Libroq. Commentario illustrabat Casperius Gevartius *I. C.* et Archigramma tæus Antverpianus. » Accessit Lanrea Calloana eodem Auctore descripta. Antverpiæ veneunt » exemplaria apud Theod. a Tulden qui Iconum Tabulas ex Archetypis » Rubenianis delineavit et sculpsit cum privilegio. Prostant apud Gulielmum » Lesteenium, et Henricum Aertssens. »

D'ordinaire, suivant le registre des planches imprimé « ad calcem, » ce beau livre doit compter trente-neuf gravures. Mais pour être absolument complet, il doit contenir encore huit estampes surérogatoires réparties comme il suit :

Nomenclature bibliographique.

1° Une planche donnant le portrait équestre du Cardinal-Infant, gravé par Paulus Pontius;

2° Six planches oblongues. Entablement avec acrotère et balustrade de l'ordonnance du ΔΩΔΕΚΑΘΕΩΝ, de la place de Meir; donnant sur une grande échelle les remarquables rinceaux des frises et les emblèmes;

3° Une planche *In te spes reclinata recumbit,* représentant dans un riche encadrement architectural un Théâtre de mystères ou *Poincten,* à personnages vivants, gravée par J. Bolsweert. On remarquera, avec intérêt, que l'architecture de ce théâtre se rattache par certains points, les caryatides par exemple, au style de Vredeman De Vries.

Qui le croirait? cet admirable livre des fêtes d'Anvers, en 1635, transmettant à la postérité des œuvres dessinées par Rubens et gravées par Van Thulden, est resté à peu près inconnu en France. On n'y soupçonne guère l'existence de ce titre incontestable à la royauté de l'architecture que peut revendiquer Rubens, et pourtant c'est à Paris qu'on lui a longtemps et faussement attribué les plans de la fontaine du Luxembourg, qui sont bien

de J. de Brosse. L'indigeste compilation de M. Pecquegnot, les beaux recueils de MM. Reynart et Destailleurs, la collection entière de l'*Art pour tous*, n'en ont pas vulgarisé une seule planche.

Un Théâtre à personnages vivants, en vertu de l'inévitable et traditionnelle coutume de nos festivités nationales qui conservait pieusement le Géant, l'Éléphant, la Baleine, le Char de Neptune et le Parnasse avait donc aussi été érigé à Anvers. Gevaert nous apprend que cette décoration accessoire n'était pas de Rubens : « Juxta ecclesiam, vivæ personæ variæ (nihil etiam » a Rubeniana manu aut inventione, hic erat), conspiciebantur. » Le livre avait été imprimé par « Joannes Meursius, thypographus juratus anno » salutis *CIↃ.IↃ.C.XLII.* » Il se vendit, à son apparition, quarante-sept florins du Rhin.

La note à payer de cette publication : découvertes piquantes de M. Siret aux Archives anversoises.

Les péripéties de publication de ce célèbre volume constituent une véritable Odyssée. M. Siret dans une curieuse communication, faite à l'Académie de Belgique, le 2 août 1866, sous ce titre : « La note à payer de la *Pompa introïtus* » a exhumé une série de comptes communaux d'Anvers qui permettent de suivre presque pas à pas les piquants épisodes de la longue Genèse de ce recueil illustré entrepris à la gloire du vainqueur de Calloo.

Ce qu'il y eut de plus singulier, c'est qu'il demeura toujours un mythe pour le peintre et pour son héros. Rubens mourut en effet le 30 mai 1640 et Ferdinand d'Autriche expirait à Bruxelles le 22 novembre de l'année 1641. Il put voir cependant la gravure du char (Laurea Calloana) qui lui fut présentée anticipativement en 1638 ou 1639.

L'Entrée du Cardinal-Infant eut lieu le 15 mai 1635 : la *Pompa introïtus* offerte par Gevaert, le 23 janvier 1643, au Gouverneur Don Francisco de Mello fut enfin envoyée en Espagne au roi Philippe IV, par l'intermédiaire de Miguel de Salamanca, le 18 février suivant.

D'après les documents retrouvés par M. Siret, ces exemplaires de dédicace sur parchemin comportèrent le plus grand luxe et furent enluminés par le *Cleerschrijver* Antoine van Deijnen, lequel reçut de ce chef deux cent dix-sept florins quinze sols pour la main-d'œuvre et une indemnité de trente-trois florins dix sols, coût du parchemin.

Si cette publication dura sept années, on comprend facilement que des

difficultés d'argent purent seules motiver les invraisemblables délais qui finirent par enlever à la *Pompa introïtus* tout mérite quelconque d'actualité.

La mise au jour du livre dure sept années.

Difficultés financières entre van Thulden et le magistrat d'Anvers.

Entre-temps, néanmoins, van Thulden s'impatientait de plus en plus et guettait l'occasion propice de mettre son livre en lumière. Il chercha d'abord à le faire agréer par le nouveau Gouverneur Don Francisco de Mello et essaya même d'une dédicace directe au roi Philippe IV. Quand le magistrat d'Anvers apprit ces agissements il commença à s'alarmer et par ordonnance du 13 décembre 1642 il fut formellement interdit à l'artiste de prendre l'initiative d'un hommage quelconque « de vendre, débiter ou aliéner en tout ou en partie » le livre en question sous peine de déchéance de tout payement futur. Ici commencèrent les difficultés sérieuses. Van Thulden n'en réclama que plus énergiquement encore le prix de son travail et les bourgmestre et échevins qui n'avaient plus aucune bonne raison à alléguer durent se décider enfin à le satisfaire. Ils le firent à contre-cœur s'il faut prendre au pied de la lettre cette phrase des considérants « pour en finir au sujet des prétentions de ce salaire. » L'ordonnance de solde de compte fut enfin rendue par le collége le 18 avril 1643. On allouait à van Thulden la somme de quatre mille cinq cents florins « une fois payée ». L'acte contenait que le payement de cette somme terminait « l'action pendante, tant en ce qui concerne les travaux faits et à faire au livre prédésigné, comme aussi ses prétentions pour dommages, pertes et intérêts, et tout ce qu'il pourrait ou voudrait exiger en droit ou à tort, sans aucune réserve. »

Rémunération précaire de van Thulden.

Maître Gaspard Gevaert, le greffier, reçut un plus sortable salaire. L'heureux épigraphiste toucha pour ses anagrammes, chronogrammes et acrostiches; l'élégant poëte pour ses vers alexandrins, iambiques, saphiques et adoniques, la somme rondelette de trois mille florins, plus une indemnité de quatre cents florins du chef de débours. On le voit, au XVIIe siècle, la langue favorite d'Érasme comptait encore des admirateurs convaincus qui soldaient en beaux deniers les « esse videatur » Ciceroniens, les dactyles et les spondées à l'instar de Virgile et d'Horace. Le salaire de Pierre Gringoire avait cessé d'être le maigre lot habituel des favoris des Muses.

Salaire rémunérateur de Gevaert.

En résumé, l'*Introïtus triumphalis* ne coûta que la modique somme de sept mille neuf cent florins, à la ville d'Anvers, soit pour le tirage officiel à 200

Prix de revient de l'exemplaire.

exemplaires, quarante florins à peu près; nous avons dit plus haut que le livre se vendit quarante-sept florins du Rhin. Le 12 juin tous les exemplaires du Magistrat avaient déjà été distribués aux ayants droits; cela résulte de la réclamation d'un sieur Croonendale, greffier des finances, dont la juste mais tardive réclamation ne put être satisfaite.

Prix de revente.

Rubens ne retire aucune somme d'argent du grand travail des Arcs de triomphe.

Quant à Rubens, il ne retira, de tout son travail architectural décoratif et pictural, d'autre récompense que l'honneur de la visite gracieuse de Ferdinand d'Autriche.

Il ne reçut pas plus de salaire pour l'ordonnance du Char de Calloo dont l'esquisse se voit encore au Musée d'Anvers, mais à cette occasion la ville se montra plus généreuse envers son peintre désintéressé. Nous en trouvons la preuve dans l'un des documents découverts par M. Siret. Le livre des comptes de la ville, exercice 1638-1639, fait mention du payement à un certain Christophe van Wesel, marchand de vin, d'une somme de « quatre-vingt-quatre livres *artois* pour une pièce, *vin de Paris*, par lui » livrée à M. Pierre-Paul Rubens dans l'année 1638 pour certain dessin » d'un nouveau char. »

Tout ce qui précède a servi a établir que Rubens considérait l'architecture autrement que comme un art accessoire et auxiliaire; il comprit qu'il pouvait par son moyen traduire des faisceaux d'idées trop larges pour entrer dans le plus vaste cadre d'un tableau de chevalet. Il approfondit l'esthétique architecturale, parce qu'il était naturellement épris de toute véritable grandeur, et qu'il dut s'enthousiasmer pour l'art archonte, l'art majeur, l'art géant par excellence, qui fournit la plus sublime image de l'élévation de la pensée humaine, traduite par les moyens plastiques. Une fois qu'il en eut découvert les beautés, les ressources, l'harmonieuse perfection, il cultiva toute sa vie l'architecture avec une conviction religieuse, en lui apportant sans compter les incomparables ressources de la plus merveilleuse nature artistique dont les annales de l'art aient gardé le souvenir.

Métaphysique architecturale rubénienne.

Si le maître anversois eut, au point de vue métaphysique, un style individuel, original, reconnaissable au premier aspect, il nous reste à étudier sans abus des abstractions, envisageant de préférence la détermination des caractères, quelles furent les lignes synthétiques, les types, le jeu des

emmanchements et la physionomie générale qui produisirent la traduction matérielle des facultés d'entendement architectural de Rubens.

Nous oserons mettre à nu les fibres merveilleuses, les muscles puissants et les charpentes cyclopéennes qui étaient un service de ses moyens créateurs et constituaient son organisme individuel résultat de l'assimiliation intime des originalités dissemblables des maîtres italiens; legs mystérieux du génie au génie qu'il sut faire converger tout entier au profit de sa gloire. Synthèse prototypique.

Rubens chercha d'abord à donner à ses ordonnances architecturales les plus belles masses possibles d'ombre et de lumière, et fit choix d'oppositions de surfaces d'avant et d'arrière-plans, si favorables, si variés, si judicieusement disposés à l'obtention du *chiaroscuro*, qu'il réussit à donner aux masses architecturales, cette qualité inconnue : la COULEUR. Couleur et polychromie.

Les anciens avaient cru y suppléer un instant par la polychrômie. Le transfert à la masse du relief de cet admirable procédé de ponctuer les notes dominantes mit les architectes italiens au rang des plus grands artistes.

La polychromie des grecs et des romains fut la couleur momifiée de l'architecture; le jeu savant de la lumière et des ombres sur les masses architecturales des Italiens et de Rubens, devint la couleur palpable et vivante. Accent et diapason.

Silencieux et réfléchi l'art grec modula en sourdine des mélodies polychrômes, la bruyante et prime-sautière architecture rubénienne remplit l'espace des plus éclatantes fanfares de la couleur.

Rubens s'imposa dans toutes ses œuvres architectoniques un choix de formes constamment accidenté, produisant à coup sûr, dans les thèmes plus simples comme dans les plus magnifiques, la variété de l'aspect. Il avait remarqué que dans les monuments antiques les membres moulurés, ornés à l'excès des plus délicates sculptures par un abus blâmable du principe harmonique de l'alternance, produisaient un éparpillement de lumières et d'ombres qui nuisaient à la forte et énergique unité de l'ensemble. Il dédaigna ces formes architecturales qui n'étaient pas favorables au coloris. Jamais il n'employa de portiques éloignés de la masse bâtie de toute la largeur d'un entre-colonnement; jamais il n'adopta de longues enfilades d'alternances monotones dans leur unisson harmonique comme les affectionnaient les Choix de formes amenant des inégalités d'aspect. Dissonances harmoniques.

Grecs : dans l'accouplement des colonnes il choisissait volontiers les groupes Dyostyle.

Thèmes rhythmiques de « l'intersécance ».

Rubens recherchait avant tout « l'intersécance » thème rhythmique né de l'art oriental et poussé jusqu'au sublime par les maîtres-ès-pierres. Il développa ce principe diatonique par l'introduction réussie d'un faisceau de notes dominantes de valeurs inégales dans toutes cadences eurythmiques, horizontales, obliques ou perpendiculaires.

Les portiques des anciens, distribués autour de la *Cella,* offraient sous n'importe quel angle lumineux, deux masses harmoniques uniformes ; l'une éclairée : les colonnes et l'entablement; l'autre tout entière dans la pénombre : le mur de la Cella ou la paroi des Propylées. Ces masses essentiellement monotones dans leur froide polychrômie ne pouvaient raisonnablement fournir à Rubens la couleur architecturale qu'il recherchait.

Cette couleur, dont le maître anversois possédait au suprême degré l'intuition en peinture, au point que le nom de Rubens est devenu pour tout le monde la définition même du coloris; il avait l'incomparable faculté de la faire rayonner dans toutes ses conceptions. De là vient que, dans les motifs les plus sincèrement voulus de ses ordonnances architecturales, on aperçoit à l'instant cette recherche persistante, acharnée, insatiable, d'un but unique : LA COULEUR.

Multiple couleur architectonique.

Pour Rubens, la couleur en architecture fut multiple. Il la demanda non-seulement aux résultats prévus du jeu de la lumière sur les arêtes brillantes provoquées par les ressauts, mais surtout aux demi-teintes produites par l'encorbellement des membres épais, des fortes saillies. Il excella à la faire jaillir à la fois des reflets vigoureux, pittoresques, fantastiques amenés par la disposition des champs verticaux sous des angles mouvementés en avant-corps et, mieux encore, des groupes dyostyles, inopinément interrompus au-dessus de l'acrotère, pour servir de piédestaux à des pyramides de figures.

Dans l'étude des mille motifs que les siècles ont rassemblés dans ce vaste arsenal artistique qui a nom *Histoire des styles*, Rubens se complut judicieusement à choisir les objets favorables aux heureux contrastes du clair-obscur et au mouvement de l'ensemble des masses.

Ainsi, il affectionna les caryatides, les drées, les gorgones, les médaillons à têtes romaines, entourés de giboyeuses guirlandes; les grandes archivoltes à jour, montrant le ciel à travers leur tympan circulaire; les balustrades aux reflets rutilants d'or, les acrotères interrompus par des groupes de dépouilles opimes, trophées, attributs, esclaves enchaînés. Ses nymphes, ses faunesses, et ses dryades se tapissent volontiers en postures raccourcies sous des enroulements volutés, ou bien, étalent sur les lignes architecturales les contours sensuels de leurs beaux corps nus tout en souriant aux groupes de petits génies lutins, agitant des oriflammes aux couleurs héraldiques d'Anvers et de la maison de Castille.

Étoffages animés; accessoires pittoresques et robustes.

Toutes ces dispositions, grâce à l'air ambiant, à la lumière, aux ombres, fournissaient des gammes monochrômes, il est vrai, au point de vue spécifique, mais qui, sous l'éclat tamisé des rayons du soleil, doraient les conceptions architecturales de l'Anversois d'harmonieuses et incomparables teintes, réveillant pour l'œil les sensations de la plus chaude palette.

Ce n'est pas que le plus grand des coloristes dédaignât les ressources de la polychrômie, et mît exclusivement ses soins à donner de la couleur à l'architecture par la combinaison savante des couches d'air ambiant qu'il interposait entre ses plans verticaux et l'œil du spectateur. Cette polychrômie intrinsèque, monotone dans sa perpétuelle localisation, il sut admirablement l'assouplir pour les ordonnances variées de ses Arcs de triomphe.

Nous avons déjà dit que les esquisses originales de la main de Rubens étaient perdues, sauf deux actuellement au Musée d'Anvers, ne comportant presque pas d'architecture, et constituant les faces de l'*Arcus Monetalis* érigé en face de l'Hôtel de la Monnaie, à l'entrée de la rue du Couvent, non loin de l'abbaye de S[t]-Michel. Nous possédons heureusement une autre ressource pour étudier la polychrômie de l'architecture de Rubens, dans les deux esquisses de van Thulden au même Musée.

Mais, c'est surtout dans les ordonnances qui encadrent les sujets des vitraux dessinés par cet élève, en 1656, et peintes par Jean de la Baer pour le Chœur de la Vierge de l'église des SS. Michel et Gudule, à Bruxelles, que l'on peut à l'aise étudier le système. Van Thulden avait été choisi par Rubens, travaillé de la goutte, pour diriger à son défaut l'immense tâche de la déco-

ration artistique des rues d'Anvers pour l'entrée du Cardinal-Infant. C'est lui qui grava depuis les planches du livre célèbre que nous avons analysé; il était donc étroitement familiarisé avec la manière habituelle de son maître dans ces sortes de décorations. Nous avons, d'ailleurs, pour contrôler la valeur de cette opinion, les nombreux fragments d'architecture qui enrichissent les tableaux du grand metteur en scènes, principalement dans la vie de Marie de Médicis.

Matériaux apparents.

En général, Rubens supposait ses masses d'architecture construites de marbre blanc veiné, dont les tons froids et argentins dans les clairs étaient appelés à servir de contraste, de repoussoir autant qu'à refléter la riche gamme de demi-teintes produites par l'air ambiant, dans le rendu des ombres portées par les saillies. Les soubassements sont de marbre, d'une teinte neutre assez foncée, parfois incrustées de plaques d'autre marbre, d'une chaude gamme, d'un brillant jeu de veines. Les chapiteaux, bases, rudentures des colonnes cannelées, rameaux de chêne, d'olivier ou de palmier, formant liane, pour suivre les ondulations des colonnes torses, sont dorés en plein.

Rehauts métalliques.

L'or rehausse également les triglyphes, bucrânes, patères, peltes, anciles, modillons, oves, perles, et généralement tous les astragales et les listels.

Les festons sont formés de fruits et de feuilles, parfois de coquillages de formes étranges avec leur coloration naturelle; ils se relient à l'architecture par des anneaux d'or, attachés le plus souvent sur les clés d'archivolte par des rubans ou des cordelettes tressées du même métal.

Les statues et les groupes nombreux de nymphes et de petits génies qui accompagnent ces magnifiques ordonnances sont peintes en grisaille. Les armoiries brillantes de leurs émaux héraldiques sont le plus souvent étoffées de cartouches gélatineux, entièrement dorés; les scènes historiques et les portraits sont traités au naturel, les perspectives agrandies par des galeries figurées en trompe-l'œil.

Les tables d'inscriptions lapidaires, multipliées par Rubens à l'intention de Gevartius, sont en marbre blanc clair rehaussé de capitales noires, ou en rouge griotte et serpentin rehaussé de lettres d'or, au type de ces capitales romaines dont les principes du tracé furent vulgarisés pour la première fois

aux Pays-Bas par la traduction de Sébastien Serlio, par Pierre Coecke, d'Alost.

Telles qu'on peut les concevoir par l'analyse, ces compositions, vraies fanfares pour les yeux, devaient être en réalité d'une « robustesse » et d'une splendeur inouïes.

Devons-nous, à présent, accorder une attention persistante au personnalisme accentué des détails, aux artifices ingénieux et aux ressources savantes dont la dissection fait le désespoir des esprits initiés aux grands secrets de l'art, tout en les transportant d'admiration pour le génie du maître? nous le croyons inutile. Nous dirons cependant que dans ses œuvres architecturales, Rubens nous a laissé les exemples les plus palpables de sa fécondité à produire spontanément les moyens de triompher des plus foncières difficultés techniques, sans nous transmettre par malheur les jalons et les points de repère qui le conduisaient dans leur réalisation.

Personnalisme accentué des détails.

C'est avec de telles vues, de telles aspirations, avec cette latitude sans bornes d'assimiliation intelligente du génie italien, que Rubens comprit l'architecture, qu'il la mit résolûment en pratique et qu'il chercha par tous les moyens en son pouvoir à établir sa prépondérance définitive aux Pays-Bas.

Les Flamands comprirent l'architecture de Rubens comme ils avaient compris sa peinture, irrésistiblement poussés par leur consanguinité coloriste.

Cette architecture passa en Angleterre et en Allemagne; en France elle fut longtemps à la mode; on l'y pratique encore de notre temps sous le nom de *Style Louis XIII*.

Diffusion à l'étranger de l'architecture rubénienne.

En 1717 elle inspirait encore l'œuvre grandiose de l'architecte Jacob Colin, élevée à Gand sur le marché du Vendredi, pour l'inauguration de Charles VI, comme comte de Flandre. En 1744 une composition analogue fut élevée au même endroit par David T'Kint.

L'architecture de Rubens, toujours admirable pour son expression décidée, nous offre cependant des caractères extraordinaires qui étonnent au premier aspect comme toute chose au-dessus de la mesure vulgaire. Il y a dans le génie classique une beauté traditionnelle d'une complexion normale, simple, harmonieuse, c'est la beauté vulgaire; dans le génie de la Renaissance, il y a une beauté d'exception, individuelle, pittoresque, abrupte parfois, d'une métaphysique à première vue paradoxale, c'est la beauté transcendante.

C'est ce genre de beauté qui distingue les œuvres architecturales de l'immortel Rubens.

Rubens et Dietterlin considérés comme architectes décorateurs.

Nous ne croyons pouvoir mieux terminer cette appréciation du prince des peintres flamands comme architecte, qu'en comparant son génie décoratif avec celui de Wendel Dietterlin, l'artiste qui nous semble se rapprocher le plus près de la manière d'architecture essentiellement animée par l'introduction générale du précieux élément de la figure humaine, dans laquelle Rubens excellait. Ces deux artistes étaient peintres de profession, et tous deux s'illustrèrent par des œuvres appartenant au décor architectural.

Ils vécurent à peu près en même temps; vingt-trois années séparent la publication de la seconde édition du livre de Dietterlin chez Balthazar Caymox, à Nuremberg, en 1599, de la mise sous presse des Palais de Gênes de Rubens en 1623. Wendel Dietterlin, chose bizarre et qui passerait pour inadmissible si l'artiste ne se chargeait pas de le consigner lui-même dans son texte, croyait simplement faire de l'« antique », alors qu'il se lançait à corps perdu dans la vertigineuse officine où grouille l'infernal sabbat de son imagination fiévreuse et valétudinaire.

Alliance de la peinture aux reliefs en ronde-bosse, nécessaire pour réaliser les compositions de Dietterlin.

Les motifs les plus fantastiques, les plus indescriptibles, découlent comme à plaisir de son crayon; pour rendre absolument pratique et réalisable l'architecture de Dietterlin, il faut supposer que les parties les plus tenues ou les plus invraisemblables de ses œuvres soient peintes sur le mur comme complément de l'ordonnance en relief. Il demeure impossible sans cet amalgame des deux arts d'exécuter les trois quarts de ses compositions.

Rubens, artiste d'une supériorité incomparable à Dietterlin, au simple point de vue pictural, pratiqua davantage la peinture que l'architecture, et dut être, par là même, plus enclin à se laisser aller aux escamotages et aux facilités de brosse. Eh bien, au contraire, dans ses plus fougueuses improvisations, dans ses entortillements les plus risqués, dans ses enchevêtrements les plus compliqués, l'Anversois ménage toujours la possibilité d'exécution de son motif architectural.

Souci constant de Rubens d'envisager la possibilité de l'exécution effective dans le décor architectural.

Pour réaliser les ordonnances décoratives de Rubens, le sculpteur et le peintre auraient besoin d'un effluve de son génie pour rendre par l'ébauchoir et le pinceau les idées prodiguées dans ces esquisses immortelles; l'architecte,

lui, n'aurait qu'a interpréter géométriquement le thème pour la mise à l'échelle.

Dans toutes ses Portes triomphales, il réserve un rôle facile et semble avoir voulu épargner les difficultés de rendu au constructeur architecte appelé à la bonne fortune de réaliser après lui, en matériaux destinés à braver les siècles, l'un ou l'autre de ces fragiles monuments de vanité royale. Sous ce dernier rapport, Rubens n'eut pas même le bonheur éphémère réservé à la conception de Le Brun, qui vit le fastueux portique de la Place du Trône, exécuté provisoirement en bois et en plâtre. Non-seulement les toiles originales, mais encore à de rares exceptions près les cartons et les esquisses, semblent ravis sans retour à l'admiration de la postérité.

Les détails de construction sont en partie dérobés subtilement chez Dietterlin et, comme nous l'avons dit, pèchent par manque de vérité technique, défaut commun au plus grand nombre des peintres-architectes.

Rubens a si parfaitement raisonné son jeu de plans, ses soubresauts, ses licences, voire même ses dévergondages de motifs superposés que tout porte à croire qu'un dessin géométral a précédé les perspectives insolemment cavalières retracées par le burin de van Thulden. Nous en déduirons directement que Rubens possédait assez la routine du praticien pour n'être pas embarrassé devant le contre-maître, comme le sont d'ordinaire les architectes amateurs au rang desquels — appuyé du témoignage contemporain de Crispin de Pas — nous ne rangerons jamais Rubens comme l'a fait M. Schayes. L'auteur de l'*Histoire de l'architecture en Belgique* se montre au reste fort partial et défavorablement prévenu non-seulement envers les œuvres architecturales du sublime Anversois, mais encore à l'égard de celles de l'école entière née de son influence.

Prépondérance finale des idées de Rubens sur l'architecture aux Pays-Bas.

Nous venons de prouver que Rubens demeura jusqu'à la fin de sa vie un architecte éminent; il jouit d'une influence incontestable; comme nous le verrons au chapitre suivant, cette influence devint prépondérante peu de temps après sa mort.

L'artiste s'était étroitement assimilé la théorie, les ressources et le mode d'expression matérielle d'un art qu'il faisait concourir à encadrer dignement les productions de celui où il excellait d'une si triomphante manière. En

résumé, dans l'art de Vitruve, Rubens surpassa tous ses rivaux, entraîna le siècle à la remorque de son goût architectural, et fit école durant trois générations successives d'artistes.

Persistance du type rubenesque aux Pays-Bas après un siècle révolu.

On pourrait croire après cela que cette exubérance de séve, pareille au débordement des laves qui torréfient et stérilisent les plus féconds guérets, dut fatalement épuiser le sillon tracé dans le champ de l'architecture par le « soc rubénien » : on se tromperait; de même que les vignes aux pampres verts et aux grappes vermeilles peuvent croître sur les coteaux brûlés du Vésuve, l'école issue de ce puissant génie puisa son admirable efflorescence de ce tuf volcanique. Comme nous l'établirons bientôt, plus d'un siècle après la mort de Rubens, ses disciples en architecture mettaient victorieusement au pillage l'inépuisable carquois du maître.

Gaspar de Craijer en 1636, du Chastel, Mercx et van Heil en 1670, J. B. Bovart, De Wrée et H. van den Bruggen en 1685, Jacob Colin en 1717, Jean van Orley en 1720, van der Heijden en 1735 et David T'Kint en 1744 — à l'occasion de Joyeuses Entrées ou de Fêtes jubilaires — élaborèrent des Arcs et des Portiques triomphaux dignes de Rubens et témoignant, au plus haut point, du respect de sa manière.

Les derniers « Rubéniens » 1735-1744.

De toutes ces œuvres inspirées par les décorations anversoises, celle où l'on rencontre peut-être le plus de verve et d'incomparable brio est précisément la composition de van der Heijden, gravée par Kraft et exécutée cent ans après l'inauguration à Anvers de Ferdinand d'Autriche.

CHAPITRE VII.

Le style Rubens. — Étude des œuvres d'architecture élevées aux Pays-Bas sous l'influence des traditions du maître anversois jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. — Délaissement des traditions rubéniennes en peinture et en architecture. — Le style Rocaille, décadence rapide de l'école flamande.

Que ne pouvons-nous ici déposer la plume et clore ce travail par une suprême invocation de respectueuse reconnaissance envers le géant anversois qui sut élever à des hauteurs sublimes, dans l'estime de l'Europe, l'antique renommée de l'école flamande. Fatales destinées politiques des Pays-Bas à la mort d'Isabelle.

Rubens dort pour l'éternité dans le caveau de l'église St-Jacques à Anvers. De notre temps, comme au XVIIe et au XVIIIe siècle, sa gloire emplit le monde.

Néanmoins, pareille à la voix mystérieuse d'Ashavérus, l'implacable histoire nous crie : marche, marche.

En effet, notre tâche n'est point finie. Gardienne de la doctrine et des traditions de Rubens, jusqu'à quel point l'école flamande, sa légataire universelle, s'est-elle montrée digne de recueillir ce splendide patrimoine envié des nations.

En abordant le chapitre qui nous reste à écrire, nous n'ignorons pas que nos sentiments patriotiques se verront soumis à de bien rudes épreuves par les tableaux navrants des malheurs publics qui accablèrent la Belgique aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Nos provinces, si riches d'espérances à l'avénement des Archiducs, retombèrent, en un jour, à la mort d'Isabelle, sous le sceptre de l'Espagne dégénérée, impuissante, ayant laissé choir de sa main débile l'épée victorieuse de Charles-Quint.

Fermeture de l'Escaut: ruine et décadence générale.

Pendant un siècle entier, les Pays-Bas devinrent le champ clos de l'Europe. Par la fermeture de l'Escaut, le désastreux traité de la Barrière, implacable Gorgone, pétrifia tous les courages, sema partout la désolation, la ruine et changea en solitudes les villes naguère les plus florissantes.

Vitalité artistique de l'École Rubénienne aux mauvais jours de l'histoire.

Irions-nous faillir à la mission sainte de glaner sur le champ rubénien des épis dédaignés en des temps plus prospères, épaves modestes de son royal héritage, mais témoins irrécusables de la vitalité du sang flamand aux plus mauvais jours de l'histoire.

Infériorité relative des œuvres de cette période.

Écrasé, comme nous, par cette infortune imméritée, lequel de nos compatriotes aurait le cœur de nous faire un grief de la maigreur de notre javelle; partant, de l'infériorité relative des œuvres que nous allons décrire.

Ajoutons que les pages qui vont suivre, tracées à travers le deuil de la patrie, nous furent d'autant plus poignantes que les bornes mêmes du programme imposé à notre travail nous forçaient à nous arrêter précisément à l'époque où nous aurions pu relever la tête et honorer chez les vaillants de 1830 la renaissance complète, inespérée, des beaux jours de l'école anversoise.

Églises rubéniennes ou loyolites. 1650-1750.

Durant toute la première moitié du XVII[e] siècle, la *Venerabil Societa di Gesu*, comme l'appelait Rubens, avait fait construire un grand nombre d'édifices conçus d'après les principes de l'architecture qui, pour lors, était en honneur dans l'ancien et le nouveau monde et dont le *Grand Gesu* de Rome était le type par excellence.

L'approbation que le grand peintre avait donnée à un genre auquel il s'était identifié, l'avait mis en haute estime chez tous les artistes. Les Jésuites d'ailleurs ne cessèrent de construire de nouvelles églises; nulle part, excepté en Italie, ils n'élevèrent un nombre aussi considérable d'édifices religieux de tout genre. Les autres réguliers, Carmes, Augustins, Récollets, Prémontrés, Capucins, Minimes, témoignaient d'un zèle équivalent. Le clergé séculier déserta en masse l'art ogival au milieu du XVI[e] siècle et fit preuve d'un véritable engouement pour les chapelles et les retables « à la Romaine ».

S[t]-Loup à Namur. 1653.

La première construction que nous rencontrons depuis la mort de Rubens, arrivée le 30 mai 1640, est l'église des Jésuites de Namur, actuellement S[t]-Loup (1653). On entrait dans cette église par un double perron et la

façade était ornée des ordres dorique et ionique superposés. Un gable formant attique avec consoles en volutes enroulées, cantonnées de torchères, surmontait cette ordonnance terminée par un fronton triangulaire.

L'intérieur de cette église était d'une somptuosité remarquable : douze colonnes doriques de marbre rouge soutenaient ses trois nefs. Les murs du chœur étaient enrichis de cartels de marbre vert et de pilastres de marbre noir de Golzinnes. Les voûtes en pierre au-dessus des arcs plein-cintre qui unissent les colonnes, sont encore aujourd'hui recouvertes d'ornements qui témoignent de l'imagination et de l'habileté du sculpteur anonyme, humble frère Jésuite, qui les a exécutés. Nous ignorons également le nom de l'architecte qu'une tradition cependant affirme avoir été un Jésuite. L'examen attentif que nous avons fait de cette église nous porte à croire que son auteur était Flamand et avait fait une étude particulière des églises de Rome.

St-Michel à Louvain. (1650-1666.) R.P. Hesius, architecte.

Le plus beau temple Loyolite élevé aux Pays-Bas, après celui de la Maison professe d'Anvers, est, sans contredit, la magnifique église St-Michel à Louvain, commencée en 1650 et consacrée en 1666. Jusques il y a une vingtaine d'années ont attribuait généralement les plans de cet édifice à Luc Faid'herbe dont nous parlerons tantôt; les recherches heureuses du savant et regretté M. Schayes, nous ont révélé le véritable architecte dans le Père Guillaume Hesius, Jésuite du collége de Louvain, émule du Père d'Aiguillon et cultivant l'architecture mieux qu'en simple amateur. Ce temple, dont la façade est la plus correcte et la plus élégante de nos églises modernes, serait sans restriction digne d'éloge, n'était une certaine redondance monotone, reflet affaibli parce qu'il semble raisonné, du *brio* incontestable des architectes italiens de la décadence. Ce manque de goût se révèle dans les torchères, pots-à-feu, cartouches et figures qui chargent certaines parties (l'attique par exemple), sans racheter ce défaut par la verve puissante et la rude originalité des œuvres similaires de Francquart et de Coebergher. On voit dans l'église St-Michel des confessionnaux remarquables en style Rubens.

Confessionnaux remarquables de cette église.

Église du Béguinage à Bruxelles (1657-1666), élevée sur d'anciens plans de W. Coebergher. († 1635.)

Nous avons précédemment attribué à Coebergher les plans de l'église du Béguinage à Bruxelles qui, par la date de sa construction, doit figurer à ce chapitre de notre travail. L'église du Béguinage (1657-1666) ne fut commencée que sept ans après la mort de Coebergher, mais elle appartient évidemment

comme style aux vingt-cinq premières années du XVIIe siècle, et pour s'en convaincre on n'a qu'à la comparer aux églises qui précèdent et à celles qui vont suivre. En 1657 le progrès toujours croissant de la décadence du goût architectonique italien introduisit naturellement chez nous des motifs nouveaux, enchérissant encore sur la fantaisie des premiers, que l'on trouve aux églises de N.-D. d'Hanswijck, du prieuré de Leliendael et de l'abbaye de Grimberghen. On doit reconnaître dans le faire architectural de l'église du Béguinage plus de sobriété, moins de bouffissure, et cette absence complète de l'abus de refends que Faid'herbe poussa jusqu'au délire. Remarquons en passant que la tour, d'une conception originale, possède une silhoutte quasi-ogivale.

Luc Faid'herbe, architecte-sculpteur. (1617-1697). Fréquente l'atelier de Rubens.

Nous venons de parler de Luc Faid'herbe ou Fayd'herbe. Comme Francquart, cet architecte-sculpteur, né à Malines le 19 janvier 1617, était élève de Rubens. Il fréquenta trois années son atelier et se vit délivrer, par son illustre maître, le 5 avril 1640, année même de sa mort, un certificat élogieux dont M. Émile Gachet nous a donné la traduction dans son recueil de *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*. Faid'herbe s'attacha à copier la manière du célèbre anversois, ce à quoi il réussit assez bien quant à l'aspect matériel, tout en outrant les défauts du maître. L'originalité de Rubens était l'assemblage de toutes les originalités des architectes italiens qu'il avait étudiés; dans les œuvres de Faid'herbe, on ne trouve nulle trace de cette assimilation, de cette recherche; l'artiste malinois puise dans les carquois de Rubens, mais ne sait ou ne daigne pas s'adresser aux sources où son maître a puisé. Le sentiment pittoresque affaibli, produit des emmanchements d'écolier; la science des contrastes et des heureux balancements de lignes est moins en honneur; une certaine inexpérience commence à poindre. Faid'herbe, s'ingéniant à la recherche d'une veine, manqua d'individualisme et n'eut pas assez d'entregent pour déguiser son insuccès sous un brillant emprunt, comme surent le faire plus tard Le Peautre, Berain, Marot et Mansard le neveu. Comme verve et comme recherche de la couleur, Faid'herbe est au-dessus d'Hesius; il reste inférieur au Jésuite au point de vue de la compréhension d'un ensemble destiné à briller davantage par l'harmonie que par la hardiesse ou le pittoresque du faire. Si Hesius eût réussi à éviter certaine

Manière architecturale de Luc Faid'herbe.

monotonie dans l'expression même des motifs à effet, il eût réalisé dans la façade et l'église des Jésuites de Louvain, le parangon de l'école italo-flamande, née de l'influence rubénienne.

Valeur d'interprétation des motifs favoris de Rubens par ses élèves et ses imitateurs : Van Thulden — de Craijer — Dirk van Delen.

Nous avons constaté les mêmes tendances à exagérer les motifs architecturaux « Rubéniens » chez deux autres élèves du grand Anversois : van Thulden, dans les riches étoffages d'architecture des vitraux de Ste-Gudule peints par De la Baër et Gaspard De Craijer dans les dessins des Arcs de Triomphe de l'Entrée du Cardinal-Infant à Gand, exécutés la même année que ceux de Rubens. Une preuve identique nous est encore fournie par un tableau de Dirk van Delen, élève de Frans Hals, que nous avons spécialement étudié au *Cabinet vert* de la *Galerie du Belvédère* à Vienne. Il représente une villa italo-flamande, entourée de jardins. Le motif prépondérant de l'étoffage architectural, est un superbe Portique pour lequel on a mis à contribution l'arsenal entier des motifs « rubéniens » avec ses dorures et sa marbrerie polychrôme. S'il y a inspiration évidente des Arcs de Triomphe d'Anvers et en particulier de l'*Arcus Ferdinandi;* nous pouvons constater avec non moins de certitude la propension persistante des disciples et des imitateurs à outre-passer encore la verve plantureuse des thèmes favoris de Rubens. La comparaison des recueils de Gevartius et de Becanus fournit, à cet égard, une intéressante étude esthétique.

Églises construites par Luc Faid'herbe : Notre-Dame d'Hanswijck à Malines. (1663-1678.)

Nous devons à Luc Faid'herbe les plans de quatre églises : ceux de Notre-Dame d'Hanswijck à Malines, exécutés de 1663 à 1678, font incontestablement le plus d'honneur au talent du statuaire-architecte. C'est, du reste, la première exécution de la coupole italienne aux Pays-Bas, car on a vu plus haut que celle de Coebergher à l'église de Montaigu était trop écrasée et trop massive pour s'élever au-dessus de la valeur d'un essai rudimentaire. La coupole projetée par Van Santen à l'abbaye de St-Pierre à Gand, en 1629, si elle eût été exécutée à cette date, eût surpassé l'œuvre de Faid'herbe, mais elle fut seulement construite en 1720 par Hendrik Matheys. Nous ne savons pour quelle cause le portail de l'église de Notre-Dame d'Hanswijck est demeuré inachevé; il devait se composer de deux ordres dorique et ionique superposés, terminés par un fronton triangulaire. L'ordre inférieur comportait deux groupes de colonnes couplées et quatre pilastres accouplés

dont les entre-colonnements étaient percés de trois baies cintrées à entourages taillés en bossages. L'intérieur de l'église composée de trois nefs, d'une rotonde et d'un chœur avec collatéraux est d'un excellent effet. L'élévation du niveau du pavement au sommet de la calotte de la coupole mesure cent dix-sept pieds. Toutes les sculptures de l'église sont de Faid'herbe : nous signalerons particulièrement les quatre bas-reliefs des pendentifs. Comme Rubens, son maître, notre artiste affectionnait le motif de la niche ornée d'un buste; on en voit ici un exemple qu'on retrouve encore à l'église d'Averbode dont nous allons parler et ailleurs.

Église de l'abbaye d'Averbode. (1664-1670.)

Cette église de l'abbaye d'Averbode, dans la Campine, bâtie par l'architecte sculpteur malinois, (1664-70) reproduit d'assez loin le motif d'Hanswijck; une coupole toutefois ne surmonte pas la rotonde, et l'église dans son ensemble affecte la forme d'une croix latine par le prolongement de droite et de gauche d'un transept rectangulaire qui part de cette rotonde. Remarquons cependant que la nef offre peu d'étendue, et que la longueur du chœur est à peu près celle de la moitié de l'édifice entier. Le soubassement intérieur de cette église est revêtu de marbre; nous regrettons cette dépense intempestive née de l'engouement italien, qui a détourné pour ce faux luxe des fonds qui eussent été plus judicieusements employés à donner une plus grande valeur architecturale à cet édifice, en général médiocre, et qui donnerait une fausse idée du talent de Faid'herbe.

Église des SS. Pierre et Paul à Malines. (ancienne église des Jésuites) (1669-1676.) (Façade 1709.)

La troisième église bâtie par cet artiste, dans l'ordre chronologique, est celle des Jésuites, aujourd'hui paroisse des SS. Pierre et Paul; nous avons dit que Faid'herbe travaillait habituellement pour la Société de Jésus, qui lui commanda un grand nombre de morceaux de sculpture. Sanderus a donné une vue de cette église, que notre artiste enrichit d'un mobilier complet : tribune d'orgues en marbre, chaire, autels, confessionnaux, lutrin, banc de communion, portails intérieurs. Ils méritent d'être comptés parmi les plus beaux meubles d'église que nous ait laissés ce XVII[e] siècle, réparateur des excès des iconoclastes, auquel nous devons les belles stalles de Vilvorde et de Soignies. Au point de vue de l'architecture, l'église des Jésuites, bâtie par Faid'herbe, de 1669 à 1676, présentait trois nefs d'égale hauteur, d'ordre composite, dont les arcs doubleaux reposaient sur des pilastres répondant

Mobilier remarquable de cet édifice.

aux colonnes. La façade, assez jolie, malgré la disposition de la grande fenêtre qui rompt intempestivement l'entablement du premier ordre à sa partie centrale, ne fut élevée sur l'ancien plan qu'en 1709.

Antérieurement à ces trois églises, Faid'herbe avait construit, en 1662, le petit temple du prieuré de Leliendael à Malines, vaisseau à une seule nef dont la façade ressemble plus à une construction civile qu'à un édifice religieux. La fenêtre cintrée de l'attique, à fronton triangulaire, contourné de volutes enroulées formant consoles d'amortissement et accompagné de torchères, est assez remarquable; tous les pilastres sont à bossages, motif qui jouissait alors d'une faveur générale.

Constructions diverses élevées par Luc Faid'herbe; Prieuré de Leliendael à Malines. (1662.)

Faid'herbe construisit enfin, en 1675, le bâtiment de la Commanderie de Pitzembourg de l'ordre de Malte, à Malines. De récentes recherches ont fait connaître qu'il fournit aussi les plans de la Chapelle funéraire des princes de La Tour-Taxis en l'église N.-D. au Sablon. Le contrat passé le 28 février 1651 repose aux Archives du royaume.

Commanderie de Pitzembourg à Malines. (1675.)

Chapelle Tour et Taxis dans l'Église Notre-Dame au Sablon à Bruxelles. (28 février 1651.)

Les frontispices n'en furent terminés qu'en 1690 et 1691. Jérôme Duquesnoy fils, Gabrielle de Grupello, Mathieu van Beveren, Jean van Delen et Jean Cosyns en élaborèrent les sculptures.

Nous n'avons envisagé Faid'herbe qu'au point de vue de l'architecture : comme le Bernin, il fut surtout un grand statuaire. Ses œuvres sculpturales peuvent encore se voir au Musée de Malines, à la cathédrale de St-Rombaut ainsi qu'aux églises de Ste-Catherine, des SS. Pierre et Paul, de St-Jean l'Évangéliste, de N.-D. d'Hanswijck et de N.-D. au delà de la Dyle, tous édifiés dans sa ville natale. Les chapelles du prieuré de Leliendael, du grand et du petit Béguinage et du grand Séminaire de la même cité sont peuplées de remarquables morceaux de sa main.

Importance de l'œuvre sculptural de Luc Faid'herbe.

Faid'herbe, en épousant Marie Smeyers, s'était établi définitivement à Malines. Il s'y construisit en 1641, rue du Brul, une habitation dont il fit les plans et qu'il se plut à orner de quinze morceaux de sculpture. Cette maison a été reconstruite par son fils Jean Luc qui l'avait héritée des parents de sa femme Jeanne Marie de Croes. Elle appartient aujourd'hui à M. de Meester.

Habitation de l'artiste rue du Brul à Malines. (1641.)

L'escalier est orné des bustes du Christ et de la Vierge. Les modèles des sujets qui décorent la coupole de N.-D. d'Hanswijck d'une exécution

plus ferme et plus serrée que ceux de l'église même ont été adaptés dans les boiseries du premier étage. Une *Flagellation* en bas-relief occupe un manteau de cheminée du second étage où l'on voit, dans un cabinet, un autre bas-relief représentant la *Fuite en Égypte*. Faid'herbe ne garnit pas exclusivement sa demeure de sujets religieux ; sur la cheminée du petit salon on voit un cupidon de marbre blanc qui rappelle les plantureuses traditions rubéniennes; dans une autre chambre, un faunisque faisant danser une bande d'amours. Le jardin renferme une statue d'Hercule qui se distingue par une exécution vigoureuse et brillante; deux dauphins montés par des enfants et différents bustes.

En résumé, Luc Faid'Herbe, architecte de talent et habile sculpteur, fut un digne élève de Rubens, dont il propagea par ses œuvres les idées esthétiques. Il mourut à Malines le dernier jour de l'année 1697. Son portrait, peint par François, figure au Musée historique de Bruxelles. Notre artiste eut douze enfants; le huitième, Jean Luc, dès sa réception à la Gilde de St-Luc s'occupa de l'érection d'une Académie malinoise des Beaux-Arts, mais sa demande, adressée au Magistrat le 14 juin 1684, resta sans effet. Il cultiva les deux arts qu'avait illustrés son père, mais plus spécialement l'architecture. Né à Malines le 28 août 1654, il mourut dans la même ville le 29 juillet 1704.

Jean Luc Faid'herbe architecte élève de son père. (1654-1704.)

Maison de Jordaens, rue Haute à Anvers. (1641.)

Nous avons déjà eu occasion, plus haut, de parler de la maison que Jacques Jordaens, le grand peintre anversois, se fit bâtir dans sa ville natale, rue Haute, sur l'emplacement de l'ancienne *Halle van Turnhout*, propriété qu'il acquit de Nicolas Baex.

Jordaens avait emménagé dans cette belle demeure, dont il fit les plans, et dirigea lui-même l'exécution, un an après la mort de Rubens. Au centre était une cour formant un carré régulier, dont les deux faces à l'orient et à l'occident ont conservé, jusqu'à ce jour, leur caractère primitif; les deux autres côtés ne présentent plus que des murs unis percés de portes et de croisées. Un salon au midi, cependant, dont le plafond conserve encore plusieurs tableaux de l'artiste, semblent indiquer, par la somptuosité des décorations, qu'il a sans doute dû faire partie autrefois d'un ensemble symétrique d'une certaine richesse, car les toiles qui se voient actuellement dans ce salon, servant de magasin, sont dignes d'un musée.

La façade opposée à l'atelier se composait d'un portique ou arcade d'ordre ionique à la manière de Michel-Ange, strié de bossages, portant une table au dessus de la clé de voûte et présentant une frise bombée. La corniche formait un balcon à balustres dont les acrotères servaient de socles à deux termes, mâle et femelle, supportant un entablement, à frise et architrave interrompues. Le tout formait l'encadrement d'une fenêtre aux angles courbés en quart de cercle dont la corniche offrait comme amortissement un œil-de-bœuf cantonné de volutes renfermant un buste d'après l'antique. La clé de cet œil-de-bœuf traitée en cartouche « gélatineux » portait le millésime de 1641. Des festons plantureux raccordaient les angles brisés du fronton et la partie supérieure de l'œil-de-bœuf; un cône de pin pédiculé timbrait l'arc du tympan.

L'atelier proprement dit de Jordaens, situé en face, ayant cinq fenêtres de front, comprenait un rez-de-chaussée et un étage. Le rez-de-chaussée présentait un portique d'ordre ionique moderne, dont les pilastres étaient montés sur socles à galbe ondulé dans le genre de ceux qu'affectionnait Vredeman De Vries. L'entre-colonnement de ce portique, sans archivolte ni imposte, était occupé par une porte bâtarde semi-circulaire avec chambranle portant trois clés en bossages et aboutissant aux impostes des piédroits striés dans le même goût. Une table d'architecture, primitivement décorée d'une inscription amortissait le tout. Atelier de l'artiste.

Une corniche en arc de cercle dominait l'ensemble du motif et supportait une niche décorée d'un buste de Bacchus, copie d'un marbre classique due au ciseau d'un sculpteur flamand contemporain. Cette niche, portant une clé développée en volutes, était d'ailleurs enrichie d'enroulements « callipyges » particuliers au style Rubens. Caractères de l'ordonnance de cette habitation.

Prise dans son ensemble, cette ordonnance rentrait assez bien dans le genre des portes bâtardes avec abat-jour éclairant le vestibule, ménagé au-dessus de la baie, que l'on trouve en « patrons » dans le livre de Francquart et un peu partout à Anvers, Gand et Bruxelles comme mise en œuvre. Faisons encore remarquer que la corniche seule profilait en plein; la frise et l'architrave, ressautant au droit des colonnes, s'arrêtait horizontalement en retour d'équerre; cette dernière disposition était très-familière à Rubens,

nous l'avons remarquée, entre autres, à l'arc de Ferdinand. Ajoutons que les maîtres italiens de la décadence firent de ce motif, très-ingénieux, un abus blâmable. Les hautes fenêtres du rez-de-chaussée de l'atelier de Jordaens qui accompagnaient cette ordonnance étaient aussi en arc de cercle, striées de bossages et coupées à peu près au milieu par une imposte tenant lieu de croisillons ou de meneaux.

Le premier étage se composait d'une ordonnance de fantaisie : la baie de la fenêtre centrale avec balcons garnis de balustres était semi-circulaire avec imposte et archivolte ; une console formait la clé. Au-dessus, un amortissement assez tourmenté, présentait une grande volute terminant les lignes de la corniche entre deux abouts de frontons à la fois enroulés et ondoyants. Un œil-de-bœuf, décoré d'un buste analogue à celui du rez-de-chaussée se voyait au-dessus. Toute cette ordonnance était portée sur des pilastres n'ayant d'autres caractères distinctifs que les gouttes des triglyphes doriens, en dimensions exagérées. Elle servait de support à un fronton triangulaire, tailladé à la Dietterlin, dont la corniche suivait le rampant. Les quatre fenêtres de l'étage, à angle coupé, présentaient une clé en bossage au milieu de chaque pan ; l'imposte passait à travers les croisées et tenait toute la façade ; enfin, les archivoltes formant chambranle étaient à crossettes à leurs bases.

Jacques Jordaens naquit à Anvers en 1593. Élève du premier maître de Rubens, Adam van Noort, il épousa le 15 mai 1616 sa fille Catherine. Les *Liggere* le qualifient de peintre à la détrempe (*waterschilder*), il s'est depuis acquis une assez solide renommée comme peintre à l'huile. On sait qu'il ne voyagea pas en Italie, c'est donc à l'influence seule des idées « loyolites » et rubéniennes aux Pays-Bas que nous devons ce morceau d'architecture malheureusement gâté au commencement de ce siècle.

Jordaens dut faire, au reste, une étude assez approfondie de l'architecture décorative, cela résulte à l'évidence de l'examen de ses tableaux. Il s'y sert, toujours avec bonheur, de ces riches étoffages architectoniques que Rubens ordonnait avec tant de facile supériorité.

Motifs spéciaux d'architecture adoptés par Jordaens pour l'étoffage de ses tableaux et pour l'ordonnance de sa demeure.

Remarquons toutefois que dans l'ordonnance bâtie de sa demeure de la rue Haute, le maître anversois ne témoigne pas de la même verve et de la même fougue que le ferait supposer son architecture peinte. Dans cette habitation

privée, le style se rapproche tout à fait de la manière de Francquart. Il est hors de doute d'ailleurs que Jordaens n'ait eu entre les mains le livre d'architecture que le favori d'Isabelle publia en 1616 et que nous avons amplement décrit plus haut.

Jordaens survécut trente-huit ans à Rubens et mourut de la « suette » le même jour que sa fille Élisabeth, le 18 octobre 1678, dans la croyance réformée. Le registre de la communauté protestante de *l'Olyfberg* d'Anvers nous apprend que dès 1671 l'artiste avait été « admis à la Cène » des calvinistes. Catholique de naissance, son changement de religion remontait à son séjour à la Haye où il peignit dans le casin nommé : *het Huis ten Bosch*, bâti par Pierre Post, la célèbre toile du Triomphe du Stadhouder Frédéric Henri.

L'auteur du « Peintre amateur et curieux, » — livre d'une importance capitale au point de vue de l'énumération que l'on y trouve des richesses artistiques de l'ancien duché de Brabant au milieu du XVIII[e] siècle, — G. P. Mensaert, peintre lui-même, dont on voyait autrefois cinq tableaux à la Sodalité des mariés en l'église des Jésuites de Bruxelles, nous apprend qu'en 1763 la demeure de Jordaens appartenait à M. van Herck, conseiller de commerce et grand amateur et connaisseur de peintures. Ce négociant notable, bien qu'il résidât habituellement à Bruxelles conservait à Anvers cette propriété où il avait réuni, outre des tableaux de Rubens et de Van Dyck, des cartons de ce premier maître et une incomparable collection de gravures.

Remarquons qu'à cette époque, cette artistique demeure était encore intacte; il y avait pourtant près d'un siècle que Jordaens avait cessé de vivre.

La Maison de Jordaens au XVIII[e] siècle. (Mensaert.) Son état actuel.

En effet, le même Mensaert qui l'avait visitée nous assure « qu'elle est » très-richement décorée de plusieurs plafonds et autres ouvrages peints de » la main du maître. » La maison de Jordaens porte aujourd'hui le nouveau numéro 43, sect. 4. L'atelier sert de magasin; le tout disparaîtra l'un ou l'autre jour. Il serait digne de la part de la ville d'Anvers d'acheter ce qui reste des demeures de Rubens et de Jordaens, de Plantin, et de van Schoonebeke, pour les restaurer, élaguer les constructions parasites et les rétablir à

l'état primitif. Elles constitueraient autant de Musées particuliers intéressants à tous égards que l'on animerait par des exhibitions de photographies et dessins ayant trait à l'histoire de l'édifice ou aux œuvres des grands maîtres qui y ont séjourné. On pourrait encore y convier à des conférences esthétiques spéciales les élèves de l'Académie d'Anvers. De la sorte, ce qui reste aujourd'hui de ces intéressantes décorations architecturales pourrait être transmis intact à la postérité.

Loge des Poissonniers à Bruxelles (1639). Antoine van Schelle, architecte.

Un type fort complet et des plus intéressants de l'architecture italo-flamande due à l'influence de Rubens, est l'ancienne *Loge des Poissonniers* en la ville de Bruxelles. Un dessin à la plume, de P. Bout, lavé à l'encre de Chine et la description faite en 1763 par le peintre Mensaert, nous fourniront amplement les matériaux d'une restauration spéculative.

Construite en 1639 d'après les plans et sous la direction de l'architecte Antoine van Schelle, contrôleur des bâtiments de la ville et située sur le Marché au Poisson, à l'angle de la *Torfsinne,* aujourd'hui, rue de la Vierge Noire; cette maison dont la vue perspective existe au Musée de Bruxelles, à la Galerie historique, présentait trois faces ornées dont l'une surplombait la Senne. Circonstance curieuse, ce fut Nicolas Rockox, le célèbre bourgmestre d'Anvers, ami de Rubens, qui prêta à la corporation, n'ayant pas les ressources suffisantes pour couvrir les frais de cette importante bâtisse, une somme de 9,000 florins, par acte du 20 juin 1639, retrouvé aux archives de la ville de Bruxelles, par le savant et infatigable M. Wauters.

Nicolas Rockox bourgmestre d'Anvers, prête 9,000 florins à la Corporation.

La façade vers le Marché au Poisson comprenait quatre fenêtres; celle donnant sur la rivière sept. Le même nombre devait probablement se présenter sur la *Torfsinne.*

Ordonnance architectonique.

Le rez-de-chaussée, vers le terre-plein du pont des Poissonniers, présentait trois fenêtres dont les seuils étaient décorés de triglyphes, de gouttes et de consoles. La porte était placée à l'extrémité gauche, élevée sur un perron de quatre marches en saillie sur la rue et pourvue de garde-fous de fer forgé aboutissant à des piédestaux portant les armoiries de la corporation. Cette porte était du genre de celles que renferment les recueils de Serlio, de Francquart, d'Oratio Perucci (1634) ou de Francine et dont il existe encore de si intéressants échantillons à Bruxelles, Anvers, Gand et Bruges. La baie cintrée

comprenant archivolte, impostes, chambranles et consoles, supportait un entablement à fronton enroulé. Au-dessus, un cartouche, à coquille, historié d'un mascaron servait d'encadrement au traditionnel abat-jour en œil-de-bœuf. Des chaînes de pierres blanches reliaient les fenêtres et la porte d'entrée et se détachaient symétriquement sur le fonds de briques rouges.

La frise de l'appui du premier étage, était enrichie de quatre bas-reliefs séparés par des chutes de feuilles. Ils ont seuls survécu à l'ancienne ordonnance architecturale et se voyaient naguère encore sur la piteuse façade moderne. Des amours, des tritons et des néréides en formaient les thèmes. Au-dessus de cet appui, s'élevaient les quatre fenêtres de l'étage dont les corniches de couronnement, à frontons interrompus, offraient des coquilles aux baies extrêmes et des cartouches aux médianes. Sur l'un de ces cartouches se lisait la date de l'érection de la Loge : 1639. Étoffage sculptural.

Trois ordonnances superposées formaient le gable ou pignon gothico-loyolite, très-élevé et très-caractéristique de cette construction. L'ordonnance inférieure, toscane, comprenait quatre pilastres reposant sur des consoles et encadrant, aux deux extrémités, des fenêtres rectangulaires à frontons rampants. Au centre, une baie circulaire avec impostes et archivolte s'accommodait d'une moulure de couronnement à volutes terminales et d'une clé de voûte à congélations. Les trumeaux compris entre les piédroits de la fenêtre et les pilastres offraient des amours portés sur des dauphins, soufflant à perdre haleine dans des conques marines. Le champ resté libre des deux côtés de la clef d'archivolte était décoré d'une guirlande rattachée à des mufles de lion. Richesse caractéristique du gable gothico-loyolite.

L'étage immédiatement supérieur du gable était en retrait; il offrait, avec les caractères de l'ordre ionique, trois pilastres dont celui du centre reposait sur la clé de voûte, à formes congelées, dont nous venons de parler. Aux côtés de cette ordonnance, rachetant le retrait, se voyaient les statues couchées de deux naïades coiffées de roseaux et nonchalamment appuyées sur leur urne qui s'épanche. Le dessus de l'acrotère avoisinant ces figures était orné d'un pot-à-feu à côtes saillantes. Deux fenêtres couronnées d'un entablement à fronton cintré, dont les tympans étaient décorés de coquilles, s'ouvraient dans le champ compris entre les trois pilastres.

L'amortissement du gable présentait un attique avec consoles latérales

timbré des armoiries de la corporation et accompagné de chaque côté de tritons sonnant de la conque.

Un fronton cintré, avec coquille au tympan, surmonté d'une statue de Neptune, le trident haut, couronnait heureusement cet ensemble pittoresque.

La *Description de Bruxelles* de Fricx nous apprend que la plupart de ces ornements étaient dorés.

L'ordonnance vers la Senne était plus simple; huit bas-reliefs semblables à ceux de la façade principale décoraient la frise d'appui au premier étage. Au milieu des quatre premières fenêtres se voyait un cartouche de forme barlongue portant l'inscription suivante : PHILIPPO . QUARTO . HISPANIAE . REGE . ET . BRABANTIAE . DUCE . COLLEGIUM . HOC . TYOPOLARUM . SALARIORUM . AERE . SUO . OPUS . HOC . AD . AETERNAM . GRATIAM . A . FUNDAMENTIS . FACIENDUM . CURAVIT . BRUXELLIS . ANNO . M.DC.XXX.IX.

Le gable qui avait plus de développement, était cantonné, à sa partie inférieure, de deux consoles. A la partie médiane, qui n'avait qu'une seule fenêtre, le retrait était racheté par deux grandes volutes timbrées de pots-à-feu. L'attique supérieur n'avait pas de tritons et était surmonté d'un simple vase.

Nous avons dit que cette façade sur la Senne présentait sept fenêtres; quatre seulement étaient sous le pignon, les trois autres faisaient partie d'un bâtiment en forme d'annexe, avec pignon latéral à gradins, offrant au-dessus de la fenêtre la plus rapprochée du grand gable, une lucarne de toiture, italo-flamande, avec consoles et fronton. Au tympan de cette lucarne fut placé, en 1762, un cadran réglant les heures d'ouverture et de fermeture du Marché au Poisson, confectionné par Gilles Rousseau, horloger à Bruxelles.

Ameublement et décoration remarquable de cette Loge.

L'ameublement, la décoration, les tableaux et les œuvres d'art de la Loge de la Corporation, correspondait au luxe de la façade et nous sommes assez heureux d'en pouvoir consigner ici la description faite en 1763 par Mensaert. Nous y ajouterons quelques détails fournis par l'intéressant manuscrit donné par M. Reper à l'Administration communale de Bruxelles et compulsé par M. Wauters.

État au XVIII[e] siècle. Description de Mensaert.

« La maison du Corps des Poissonniers, » dit Mensaert dans son *Peintre*

amateur et curieux, « est occupée en bas par un marchand de vin, lequel » se fait un espèce de devoir de montrer aux amateurs toutes les beautés » qui sont dans la chambre d'assemblée de ce Corps. On y voit entre autres » une très-belle pièce peinte par Gaspard de Crayer, qui représente Notre- » Seigneur apparaissant à saint Pierre après sa résurrection : ce saint apôtre » qui est à la droite de Notre-Seigneur, tient d'une main un gros cabillau; » ses campagnons paraissent attentifs aux ordres du Sauveur. Cette pièce est » digne de toute l'attention des connaisseurs; si le peintre a péché en quelque » partie de ce tableau, c'est dans la représentation de ce cabillau, qui, à dire » vrai, n'est pas un poisson que l'on pêche et que l'on trouve dans la mer » de Judée.

» On voit en outre dans cette belle chambre cinq autres tableaux, peints » par J. van Orley, très-bien exécutés; savoir, deux à côté de la pièce de » Crayer, dont l'un représente le Seigneur qui ordonne à saint Pierre de » prendre hors la bouche du poisson qu'il tient une pièce d'argent pour payer » le tribut; l'autre « *Pasce oves* ». La Sainte-Famille est la pièce de cheminée » dans cette chambre et, sur le retour, saint Pierre en prison et saint Pierre » délivré.

Peintures de J. van Orley (1656-1709).

» On voit sous le tableau de Crayer une fontaine d'un goût singulier et » tout à fait curieuse; elle a été ordonnée et exécutée en marbre par le » fameux chevalier Grupello, les figures en sont admirables, certes les con- » naisseurs y trouveront des coups de ciseaux expressifs et hardis.

Fontaine du chevalier de Grupello. (1644-1730.)

» A côté de cette merveilleuse fontaine, on voit deux pièces de sculpture » de (Jacques) Bergé, de cette ville; elles représentent le Mensonge puni dans » Ananias, et le Martyre de Saint-Pierre. Ces deux morceaux sont très-bien » exécutés, et ne doivent rien céder aux plus habiles maîtres.

Bas-reliefs de Jacques Bergé (1693-1756).

» Cette chambre est en outre ornée de glaces, de lustres, de sculptures et » de dorures; en un mot, ce corps de métier est riche en vases d'argent et » autres pièces curieuses d'orfévrerie. »

Nous ajouterons d'après l'inventaire manuscrit de M. Reper que les neuf « miroirs » en glaces, furent achetés à un marchand de Londres, nommé Henri Duysbergh et placés dans les boiseries, ce qui entraina une dépense de 1,700 florins courant. Le plafond fut peint et doré par Sevin qui reçut

Miroirs.

450 florins de ce chef. On sait que ce décorateur, émule de Pozzo, peignit aussi le magnifique plafond que l'on admirait autrefois à la grande salle de la maison du *Cygne* et la belle perspective qui existe encore à la sacristie de l'église de Notre-Dame de la Chapelle. La porte d'entrée de la grande salle du premier étage, qui a conservé sa menuiserie, est un curieux spécimen de notre renaissance flamande. Le style remonte aux premières années du XVIIe siècle et il est probable qu'on l'aura utilisée lors de la reconstruction de 1639. Elle se trouve depuis 1876 au Musée de la Porte de Hal. La fontaine de Grupello a été transférée au Musée royal de Peinture.

Modifications apportées à cet édifice. (1752-1770.)

Cette maison subit plusieurs modifications dans le XVIIIe siècle. En 1752 on en restaura la façade sous la direction de l'architecte Thiébault; en 1770 elle fut réparée sommairement par les soins du sculpteur van der Haegen.

Sa démolition radicale en 1871.

Quarante ans plus tard l'invasion française et l'odieuse rapacité des Sans-culottes devait nous ravir tous ces trésors qui faisaient l'orgueil de nos gildes et de nos corporations. La *Loge des Poissonniers* n'est plus actuellement qu'un souvenir. Elle a disparu en 1871 pour faire place aux Halles Centrales lors du voûtage de la Senne.

Décorations loyolites. André Pozzo. (1639-1709)

Un an avant la mort de Rubens, naissait à Trente d'une famille honorable, André Puteus ou Pozzo. Épris de l'art de peindre, il se rendit à Milan pour y suivre les leçons d'un artiste natif de Côme qu'il ne tarda pas à surpasser. A l'âge de vingt-trois ans, le jeune peintre alla se présenter à la maison professe des Jésuites à Rome et y fut reçu en qualité de frère coadjuteur. Dès ce temps, Pozzo se distinguait par de sérieuses qualités de dessin et de coloris unies à cette étonnante célérité de conception et à cette incroyable prestesse de pinceau qui l'ont rendu justement célèbre. Ses grandes compositions décoratives peuvent êtres mises en parallèle avec les plus vertigineux rideaux de théâtre de Bibbiena, de Tiepolo, de Radel ou de Servandoni.

Somptueux décors perspectifs des fêtes religieuses de Rome introduits aux Pays-Bas par les Jésuites.

Les grandes fêtes célébrées dans la mondaine et somptueuse église du grand *Gesu* — due à la munificence du petit-fils de ce Paul III dont le neveu appela les Jésuites aux Pays-Bas — étaient renommées dans Rome et les États pontificaux à cause des magiques décors que le frère Pozzo créait à leur occasion. Le nom du jeune religieux fut bientôt célèbre dans toute l'Italie; Frascati, Milan, Modène, Arezzo, Venise, Monte-Pulciano, Gênes, Mondovi,

Turin conservent de beaux spécimens de sa facilité. Rome, toutefois, plus qu'aucune autre ville; la voûte de l'église St-Ignace, au sujet de laquelle il publia en 1694 une lettre intéressante adressée au prince de Lichtenstein, les autels de St-Louis de Gonzague et du fondateur de la Société de Jésus, y constituent ses œuvres principales.

En 1692 Pozzo publia à Rome le premier volume de sa perspective, en 1700 le second. Jean Boxbarth, graveur à Augsbourg, en donna en 1708 une nouvelle édition, en format plus petit et accompagna le texte latin d'une traduction allemande. Publications de Pozzo. (1692-1700.)

La réputation du célèbre décorateur Jésuite inspira à l'empereur Léopold le désir de l'attirer à Vienne. Sujet de l'Empire, quoiqu'il fût déjà d'un âge avancé, il dut partir pour cette ville où il mourut le 31 août 1709. Pozzo appelé à Vienne par l'emp. Léopold.

Le frère Jésuite signala son séjour à Vienne par de nombreuses modifications d'églises, spécialement celles de la Maison professe, de la Miséricorde et de la Rédemption des captifs de la Merci.

A la fin du XVII[e] siècle, Pozzo jouissait dans toute l'Europe d'une réputation colossale; modeste et d'une vie exemplaire, Pascoli, Milizia, Lanzi, Patrignani et plusieurs autres, qui ont écrit sa vie, nous apprennent qu'à Vienne on vit la Cour et la ville prendre part à sa perte. On imprima son éloge et nous possédons une belle médaille frappée en son honneur. Réputation européenne de Pozzo. Son influence sur le goût architectural aux Pays-Bas.

Un tel artiste, dans un temps où les Pays-Bas allaient passer sous le sceptre de Charles VI et où les Jésuites atteignaient l'apogée de leur splendeur, devait avoir une grande influence sur le style dominant. Cela fut d'autant plus aisé qu'André Pozzo avait puisé la plupart de ses inspirations à l'École borrominienne et que par conséquent ses compositions continuaient le plus naturellement du monde, les traditions reçues du style italo-flamand mis à la mode par Rubens et ses élèves.

Les décors de Pozzo avaient déjà antérieurement été essayés à Anvers, siége de la *Maison professe* de la Compagnie de Jésus. Les *Liggeren* de la Gilde de St-Luc, publiées par MM. Rombouts et van Lerius, contiennent en effet, à la date de 1690, la mention suivante, tirée des Archives de la *Sodalité des hommes mariés :* « Dit jaer is ghemaeckt een poort (portique), geschildert van Joan (van) Helmont, dienende tot de meditatie, 'twelck Décors peints par van Helmont, pour la Sodalité d'Anvers. (1690.)

» R. Pater van Oyghem heeft laten maken; alsnoch de 2 moordenaers syn » ghemaeckt door Nicolaus Huybrechts, alsnoch een schutsel, ghenaemt het » pallijs, den hof is geschildert door Jacob Janssens, den kerker is geschildert » door meester Petrus Ykens; alsnoch eenen Pilatus, eene voetewassinck, een » deel joden, eenen Christus, een O. L. Vrouw met eenen St-Jan, met noch » een Boodtschap van O. L. Vrouw, den Petrus, de Crooninghe, de Ghesse- » linghe, door (Joan van) Helmont, het hofken ons Heer, door Cornelis de Clee, » met oock eenen Christus en oock eenen Pilatus. » Par ces décors et ces figures peintes sur bois découpé — le Musée d'Anvers et l'église St-Jacques en ont conservé quelques-unes — les Jésuites avaient réussi à rajeunir et à moderniser dans leurs temples les Mystères de la Passion « à personnaiges vifz » des cathédrales du moyen âge.

Traité de Pozzo reimprimé à Bruxelles avec texte flamand. 1708.

Les Jésuites apportèrent bientôt aux Pays-Bas les planches gravées à Augsbourg par Jean Boxbarth et G. Conrad Bodenehr. Ils firent réimprimer l'édition viennoise, enrichie d'une traduction franco-flamande du texte, chez François T'Serstevens, imprimeur-libraire à Bruxelles. Cette édition est précédée du portrait du frère Pozzo, par Antoine Birckart. On lit au bas le distique suivant composé par son élève et ami F.-F. Hofmann :

Fallere Apellæa vir hic omnes noverat arte,
Innocuis ullum moribus non poterat.

Son importance comme manuel d'architecture décorative.

Tout en étant un *Traité de perspective*, le livre importé par les Jésuites était encore essentiellement un manuel d'architecture décorative. Nous remarquerons parmi les compositions du premier volume deux tabernacles octogones qui servaient au *Gesu* pour les Prières de Quarante-Heures; celui qu'on élevait en l'église St-Ignace au Collége Romain comme *Reposoir eucharistique* le jour du Vendredi-Saint et la célèbre composition des *Noces de Cana* en Galilée, érigée à Rome en 1685 en l'église Farnèse de la Compagnie de Jésus. Cette composition affecte des allures particulièrement grandioses que n'eût certes pas désavouées Rubens.

Décorations théâtrales des Colléges Jésuitiques.

Le second volume, outre l'autel de St-Aloïs, aux chapiteaux composites, ornés de tiges de lis, aussi élégants qu'originaux, nous donne deux décorations théâtrales destinées aux Colléges de la Compagnie et représentant : l'une, une Bibliothèque, l'autre, une Antichambre.

Parmi les compositions qu'on y trouve et qui furent toutes plus ou moins imitées chez nous, remarquons un grand plafond d'église et le dôme en « clair obscur » du Collége Romain. Les perspectives plafonnantes peintes en détrempe dans le premier tiers du XVIIIe siècle par Sevin à Bruxelles sont une preuve manifeste de l'engouement que fit naître la publication de ces motifs italiens dans nos Pays-Bas. Plafonds de Sevin procédant des perspectives de Pozzo.

Citons encore l'autel de St-Ignace érigé à Rome en 1670 et détaillé dans la *Roma Moderna;* l'autel de St-Aloïs et deux compositions spéculatives.

Pozzo se jouait des plus foncières difficultés de l'art de la perspective et du clair-obscur et semblait même aborder de préférence l'exécution de véritables tours de force.

L'argent manquant à Frascati pour élever un autel véritable : l'ingénieux Frère peignit sur une abside concave un édicule convexe et le traça au moyen d'un artifice d'exécution des plus adroits qu'il imagina à cet effet.

Le premier ouvrage en clair-obscur perspectif qu'aient admiré les Romains, était également un autel peint sur la muraille à l'église de St-Ignace. En étudiant attentivement cette composition du jésuite Pozzo, celle gravée sous le n° 80 et celle érigée à Vérone en l'église St-Sébastien, on pourra constater facilement une alliance intime avec les grands retables de bois et de marbre élevés chez nous par van Delen, Mildert, Donckers, van Nerven, Cosyns, De Vos, Langmans et van Bauerscheit. Retables flamands inspirés de ses « Reposoirs. »

Signalons, enfin, les « Dessus » de portes et de fenêtres dont les motifs ont souvent inspiré nos artistes de la dernière période de l'École rubénienne et de remarquables et plantureuses consoles.

C'était, à tout prendre, un étrange génie que Pozzo et bien fait pour plaire à une époque où Maderno terminait le frontispice de St-Pierre; Bernini la colonnade; Borromini l'église St-Charles et les Quatre-Fontaines. En même temps que le jésuite Pozzo traçait la célèbre composition du maître-autel de St-Ignace à Rome, digne d'un disciple de Rubens: le théatin Camillo Guarini dressait les plans de St-Vincent à Modène et de Ste-Anne la Royale à Paris.

Il est curieux de lire dans le texte flamand de l'édition bruxelloise des œuvres de Pozzo cette justification convaincue du rival du chevalier Bernini : « Ende alhier moete ik bij geval, ontschuldinge, ende bescher-

» minge nemen zoo voor mij als de hedendaegsche Bouw-meesters de welke
» veracht worden om eene veranderinge van Architecture, niet volgende de
» oude nogte hunne nagelacte werken niet en volgen, ik en segge niet van
» veranderinge van zaeken die de gront-regels van Architecture raeken, dit
» en kan oft en wilt niemant ontschuldigen, maer ik wille seggen van
» veranderingen van cornichen, ofte verciersels, zeer ellendige Menschen
» die sig stooren aen de schimp-reden der gemeijne Menschen : dog dit en
» zouden sij hun niet moeten aentrecken : die dan de maniere volgen der
» Ervaere Meesters, schoon tot sij tot den trap van eere geraekt zijn, tot
» spijt der afgunstige benijders over het hooft siende alle opspraek ende
» nijdt, deze zij gelukkig (ik zoude aengaende deze materie vele voorbeelden
» konnen bij brengen) laet ons van deze materie afwijken. Een voor alle sal
» genoeg wesen : van eenen uijtmuntenden Bouw-meester voortijts in voegen
» met name Borominus : wiens werken, niet te min sij groote afgunstigheijt
» ende versmaedtheden geleden hebben om de veranderinge ende nieuwe
» uijtvindinge : dienen hedendaegs tot groote verwonderinge. Dat deze dan
» goeden moet scheppen, want hunne uijtmuntenheijt zal eerder bekent
» worden, als de quaedtaerdigheijt der benijders. »

Avec de tels principes esthétiques propagés et encouragés chez nos artistes, ne nous étonnons pas de ce fait, qu'aussi longtemps que les Jésuites furent debout, le style borrominien fut en honneur.

Dans sa célèbre composition du maître-autel de l'église St-Ignace, le frère Pozzo donne la mesure de son génie par l'ampleur de la composition, la fougue de l'ordonnance, le plantureux de l'effet. Les principes dissolvants de l'École borrominienne qui doivent finalement étouffer le style d'Alessi et de Bramante dans les étreintes du *Pellame* ou *Barocco* se sauvent encore par la *maëstria* du style, dans les compositions fantaisistes des retables gravés dans le second volume.

Pozzo, ceci soit dit en passant, croit devoir justifier ces étrangetés par des raisons trop caractéristiques pour qu'elles ne trouvent pas place ici. Ce furent ces mêmes raisons adoptées par nos artistes qui les préparèrent à imiter les rocailles parisiennes d'Oppenort et de ses coryphées, quand les Jésuites ne furent plus là pour défendre le style en honneur à Rome. Nous les don-

nons d'après le texte flamand de l'édition de Bruxelles déjà citée :

« AUTAER VAN EENE ZELDSAEME UIJTVINDINGE. Gehoort hebbende dat binnen » Roomen in eene van de bezonderste kerken moeste gemaekt worden eenen » hoogen Autaer, zijnde aen zoo vele andere van veranderinge ende nieuwe » uijtvindige zeer verschillende : zoo hebbe ik dezen voor een model getee- » kent bequaem zijnde voor de zelve plaetse, maer om dat hij kan afgewesen » worden om de ongewoone gesteltenisse der Colomnen, het gene zal voorts- » komen hier uijt om dat niemant dezen Colomnen den eersten zal willen » gebruijken, als ongebruijkt bij de Oude, zoo wille ik mij van deze beschul- » dinge suijveren is het niet met authoriteijt, ten minsten met reden : de al » oude (indien wij Vitruvius gelooven) stelden zeer dikwils in plaetse van » Colomnen, ofte van Deur-steijlen, beelden van Mans, ende Vrouwen, de » welke hij Cariatidas noemt, nu vrage ik waerom het noodig is deze » beelden al staende te stellen, ofte en konne sij hunne plicht niet vol- » brengen al sittende? ende indien dit niet schandig en is, ik en sien niets » ongeoorloft geboogde Colomnen te stellen, ofte om zoo te spreken, *sittende* » *Colomnen.* Ik segge nogtans, schoon dit de Ooge in het minste niet » misdoet, ende dat sij bequaem zijn den last te draegen, zijnde verselt » met Pilasters, men die niet en moeten afwijzen, maer aen andere zaeken » gebruijkt worden. »

Comme on le voit, l'on ne manquait pas de subtilités paradoxales, invoquant même l'autorité austère de Vitruve, pour justifier les colonnes « sur le séant » la plus invraisemblable des étranges nouveautés de la suprême période du style loyolite.

De la seconde moitié du XVIIe siècle, jusqu'à la fin du premier tiers du XVIIIe, un grand nombre d'architectes dont les noms sont connus, élevèrent des constructions d'importance variable, mais toutes conçues d'après les principes du style italo-flamand patronné par Rubens et les Jésuites.

Principaux architectes de cette période.

Parmi tous ces artistes nous signalerons particulièrement :

Jacques Du Broeucq, le jeune, petit-neveu ou petit-fils de l'architecte des châteaux de Mariemont et de Binche, qui construisit, en 1634, le monastère de l'abbaye de St-Ghislain et avait élevé auparavant plusieurs édifices à St-Omer. L'abbé Guillaume Loëmel lui commanda, en 1621, un nouveau Jubé

Jacques Du Broeucq, Abbaye de Saint-Ghislain (1634).

Jubé de St-Bertin à St-Omer (1621).

pour l'église S[t]-Bertin. Il passait pour le chef-d'œuvre de l'abbaye; il n'en existe plus qu'un fragment dans l'église S[t]-Denis, à S[t]-Omer. De 1621 à 1625, Du Broeucq ordonna les charmantes clôtures des bas-côtés de la cathédrale de S[t]-Omer. Sur son portrait peint par Van Dyck, il est qualifié d'*architectus Montibus in Hannonia*. Du Broeucq habitait Mons dès 1612; il y naquit selon toute vraisemblance.

Clôture de la cathédrale (1621-1625).

J.-P. Mercx, Maison du Sac, Grand'Place. (1640.)

J.-P. Mercx qui construisit, en 1640, la maison dite *op den Sack*, appartenant à la Corporation des Boulangers et Tonneliers. Un dessin original de la façade de cette maison se trouve dans la collection du duc d'Arenberg; il porte la signature de l'artiste et l'inscription suivante : « Modelle of » teekeninge tot ten voorgevel vant huys geheeten *den Sack* staende op de » Groote Mert alhier tot Brussel, toebehoorende die Schrynwerckers en de » Kuypers ambacht a° 1640 door J.-P. Mercx. » Cet architecte construisit dans le même style, en 1656, la façade du Refuge de l'abbaye de S[t]-Michel, rue des Sables, à Bruxelles, aujourd'hui démolie, dont la collection précitée nous a également conservé le dessin original. Nous aurons plus loin occasion de parler des Arcs de triomphe qu'il érigea en 1670 pour le compte de la ville de Bruxelles à l'occasion du Jubilé du S[t]-Sacrement. Ils ont été gravés dans le recueil de Stroobant.

Refuge de l'abbaye S[t]-Michel à Bruxelles (1656).

Arcs de triomphe du Jubilé (1670).

Herbosch, Maison de la *Louve* (1691).

Herbosch, architecte et peintre qui fournit au Serment de l'arc les plans de la maison de la *Louve,* Grand'Place, après le second incendie (1691). On sait qu'à peine achevée elle fut détruite de nouveau, de fond en comble, par le bombardement de Villeroy et rebâtie sur un autre plan, ainsi que la maison du *Sac*, en 1696.

Bernard Raessens, Porte du Rivage, à Bruxelles (1645).

Bernard Raessens, contrôleur des travaux de la ville de Bruxelles, qui dressa les plans de la Porte du Rivage, en surveilla l'exécution et reçut de ce chef cent cinquante florins le 15 décembre 1645. Cette porte monumentale fut adjugée le 26 du même mois au prix de vingt-quatre mille florins.

Franck, Chapelle de Jesus-Eyck (1650).

Franck ou Franco, architecte de la Cour du Gouverneur général des Pays-Bas, don Francisco de Mello, qui dressa pour ce gentilhomme portugais les plans de la chapelle de Jesus-Eyck dans la forêt de Soignes, exécutée en 1650. Ce fut l'archiduc Léopold qui en posa lui-même la première pierre le 20 avril de cette année. La chapelle de Jesus-Eyck, objet d'un pèlerinage fameux,

a été naguère agrandie : par malheur sans tenir compte du cachet particulier à l'architecture loyolite. Les armoiries de l'Archiduc polychromées aux émaux héraldiques se voient encore aujourd'hui sculptées au-dessus de l'arc triomphal du chœur.

Louis Le Doulx, élève de François Du Quesnoy, alla à Rome et se distingua comme sculpteur et architecte. L'ancien Beffroi de Mons qui était de forme circulaire s'étant écroulé, le Magistrat mit sa reconstruction au concours. Ce fut le plan de Le Doulx qui obtint la préférence; la première pierre en fut posée le 13 juin 1662, l'édifice était terminé en 1664. Le Beffroi de Mons, tour carrée, haute de 84 1/2 mètres, est entièrement bâti en pierres bleues d'Écaussines ou de Soignies et de pierres blanches. Au-dessus d'un soubassement rustique assez élevé, flanqué aux angles de contre-forts, s'élèvent trois étages; le premier d'ordre dorique encadrant des fenêtres cintrées est composé de pilastres; le second d'ordre ionique présente des colonnes engagées, et le troisième des consoles renversées italo-flamandes, posées sur des piédestaux. Une balustrade de pierre qui se répète au second étage règne entre les colonnes et les enroulements. Une flèche de charpente du type particulier à l'art flamand du XVII[e] siècle surmonte le tout. Quatre clochetons pyriformes contournent la flèche de forme ovoïdale terminée par une lanterne octogone. Le Doulx, avons-nous dit, avait travaillé sous François Du Quesnoy alors que ce dernier résidait à Rome. Il rapporta d'Italie le secret de la préparation d'un certain stuc donnant à la pierre et au bois une apparence marmoréenne.

Louis Le Doulx. († 1690.) Voyage en Italie.

Beffroi de Mons. (1662-64.)

Introduit au Pays-Bas les stucs italiens.

L'archevêque de Cambrai, François van der Burch, étant décédé à Mons le 23 mai 1644, Le Doulx fut chargé de lui ériger un splendide tombeau appuyé contre la muraille de la chapelle S[t]-Ignace dans l'église des Jésuites. Ce monument funéraire mesurait 23 pieds de hauteur sur 12 de largeur, offrant la statue couchée du prélat revêtu de ses habits pontificaux. Les figures allégoriques de l'Espérance et de la Charité s'appuyaient au sarcophage; au-dessus du tympan se voyaient deux anges. Cette œuvre d'art terminée en 1653 fut payée à Le Doulx le 24 février de la même année huit mille quatre cents livres tournois, somme considérable pour l'époque. Lors de la démolition de l'église des Jésuites, le monument fut réclamé et

Tombeau de l'archevêque van der Burch dans l'église des Jésuites à Mons (1644.)

transporté en 1780 dans la chapelle de S[t]-Jean de l'église métropolitaine de Cambrai. Le Doulx exécuta encore à Mons, dans la chapelle S[t]-Georges attenant à l'Hôtel de Ville, les statues de saint Georges et de saint Quirin. En 1664, il construisit l'ancienne Clôture de la chapelle de N.-D. de Mont-Carmel dans l'église de S[te]-Waudru, pour laquelle il sculpta aussi les statues des apôtres Pierre, Paul, André et Philippe, adossés aux piliers de la grande nef. Le Doulx ou Le Doux mourut à Mons dans un âge très-avancé, approchant l'année 1690. Il eut pour élève Claude-Joseph de Bettignies (1675-1740), dont nous parlerons plus bas, lequel se distingua comme architecte et sculpteur.

OEuvres sculpturales : Statues pour la chapelle S[t]-Georges; clôture de chapelle et Statues d'apôtres à S[te]-Waudru.

François van Sterbeek, né à Anvers le 17 novembre 1630. Ce fut sur les plans de cet architecte que l'on exécuta le superbe retable italo-flamand du maître-autel de l'église des Dominicains à Anvers, souvenir d'une magnificence princière du septième évêque de cette ville, Marius-Ambroise Capello, qui appartenait à l'ordre de S[t]-Dominique.

François van Sterbeek. (1630 ?) Retable des Dominicains d'Anvers. (1670.)

Ce retable, en pur style rubénien, a été gravé à l'eau-forte. La dédicace nous fait connaître qu'il fut exécuté en 1670 par Pierre Verbruggen *le Vieux* et que les statues et bas-reliefs furent l'œuvre de l'un de ses fils portant le même prénom que lui, surnommé *le Jeune*.

Le portrait de François van Sterbeek au Musée d'Anvers a été peint par Nicolas Stramot en 1673; on y voit figurer les armoiries de cet artiste, plus connu d'ailleurs comme botaniste. Sa *Citri cultura* dont les planches furent gravées par François Ertinger, fut indignement pillée par le hollandais Jan Commelyn dans son *Nederlandschen Hesperides*.

Se distingue comme botaniste et publie la *Citri cultura*.

Jean Cortvrient qui construisit l'église de Notre-Dame de Bon Secours à Bruxelles, le plus pittoresque et le plus original des temples du style italo-flamand, dont les plans furent préférés, à cause peut-être de leur singularité, à ceux de l'ingénieur royal van Heil. L'église ne fut pas élevée tout d'un trait; la partie antérieure date seule de 1664, la partie postérieure de 1668 et la façade de 1672. Elle fut entièrement ruinée, mais rétablie aussitôt après le bombardement de 1695. L'intérieur de l'église de Cortvrient est charmant et les énormes difficultés de perspective ont pu sans doute empêcher nos peintres d'intérieur d'aborder une vue de cette pittoresque et gra-

Jean Cortvrient, église de N.-D. de Bon Secours à Bruxelles. (1668-72.) Rebâtie après le bombardement.

cieuse conception architecturale dont les moindres détails se soutiennent et sont dignes d'attention. La façade de la chapelle Ste-Anne, rue de la Montagne, à Bruxelles, dont l'architecte est inconnu, se rapproche intimement, comme type de l'église bâtie par Cortvrient. Chapelle Ste-Anne à Bruxelles.

Léon van Heil, architecte, peintre et graveur, fut nommé ingénieur et architecte de l'archiduc Léopold d'Autriche. Rival de Cortvrient, il construisit en 1673 la belle chapelle de la Madeleine, dite des Mariages, derrière le chevet des collatéraux du chœur de l'église Ste-Gudule à Bruxelles. Cette chapelle, qui coûta plus de trente mille florins, conforme aux plans des nombreuses « Chantreries » de famille, qui cantonnent les églises italiennes, avait été élevée aux frais et en vertu de donations testamentaires de Jean-Baptiste Maes, chevalier de l'ordre militaire de St-Jacques, seigneur de Steenkercke et conseiller des finances du roi, qui y fut inhumé à côté de son épouse dame Pauline Schoyte. Ce monument funéraire des fondateurs se voit encore aujourd'hui. Léon van Heil. (1605 † ?) Chapelle de la Madeleine à Ste-Gudule. (1673.)

Van Heil élabora ensuite en 1650 pour la même église le plan du somptueux retable dit *Chambre des reliques*, qui remplaça celui élevé en 1609 d'après les dessins de Henri Meert. Chambres des reliques. (1650.)

Léon Van Heil construisit en 1650, dans l'enceinte du palais de la Cour, le premier *Théâtre d'Opéra* de Bruxelles, d'après l'ordre de l'archiduc Léopold d'Autriche. François Coppens, van Houck et Philippe van Baerlem en exécutèrent les peintures décoratives. On sait que l'archiduc Léopold quitta Bruxelles dans un état d'insolvabilité scandaleuse. Les *Relations véritables* nous apprennent que cet oubli de la Cour de payer ses dettes et de désintéresser ses créanciers, valut au sujet de la construction de ce Théâtre, un gros procès à l'architecte van Heil. Théâtre d'Opéra au Palais de Bruxelles. (1650.)

En 1655 le Gouverneur général, voulant fêter l'arrivée de la reine Christine de Suède, y fit représenter un ballet de Balthazarini intitulé *Circé*. On donnait donc des *Opéras* et des *Ballets* à la Cour de Bruxelles avant que ce genre de spectacle eût été introduit à Paris par le cardinal Mazarin.

L'opéra de la Cour ne compta point de rival jusqu'en l'année 1698, où l'Électeur de Bavière Maximilien-Emmanuel chargea N. Francquart, architecte, et Paul de Bombardi, décorateur italien, d'élever le théâtre public de la

rue des Dominicains. On sait que le célèbre chevalier Nicolas Servandoni, architecte de St-Sulpice et décorateur hors de pair, en peignit plusieurs décors.

Enfin, van Heil dessina des compositions décoratives dont nous nous occuperons plus loin, en collaboration de J.-P. Mercx, ingénieur royal, François du Chastel, élève de Teniers et de l'anversois Bouttats, à propos des Arcs de triomphe du Jubilé célébré à Bruxelles, en 1670, dont Stroobant nous a laissé une prolixe relation.

La famille van Heil compta trois artistes. Daniel, le peintre, voué à la reproductions des désastres et des incendies, naquit en 1604; Léon, l'architecte, en 1605, et Jean-Baptiste, qui grava la *Danse des paysans* d'après Rubens, en 1609.

Daniel peignit l'incendie de la *Maison des Merciers* (Le Renard) actuellement au Musée de Bruxelles. Il épousa le 1er octobre 1636 Marie T'Serraets et en eut plusieurs enfants; Immerzeel dit qu'il mourut en 1662.

Léon et Jean-Baptiste vécurent célibataires; on ignore la date de leurs décès. Les portraits des frères van Heil, gravés par Fréd. Bouttats, se trouvent dans le *Gulden cabinet* de Cornelis de Bie. Ce dernier nous apprend qu'en l'année de la publication de son livre (1661), ces artistes étaient encore tous vivants.

Theodore de Hase; église conventuelle de Bruges (1688).

Le Père Théodore de Hase, carme déchaussé, qui bâtit en 1688 l'église conventuelle de cet ordre à Bruges.

Adrien van der Linden. Arnold Quellyn; portique du Marché au Poisson à Gand. (1689.)

Arnold Quellyn (1609-1668) qui sculpta en 1689 le pittoresque portique du Marché au Poisson de Gand, élevé sur les dessins de l'architecte de la ville, Adrien van der Linden, qui en fit un petit chef-d'œuvre de distribution bien entendue.

Corneille van Nerven; chapelle royale espagnole à Bruxelles. (1696.)

Corneille van Nerven, architecte et statuaire, qui fut reçu en 1696 dans le métier des « Quatre couronnés », et l'année suivante dans la confrérie des architectes, où on le retrouve jusqu'en 1717. Cet artiste reconstruisit à neuf, en 1696, aux frais de Charles II, la Chapelle royale dite *Espagnole* de l'ancienne église des Dominicains. Cet oratoire passait au XVIIIe siècle « pour » un des plus beaux qu'on puisse voir dans ce pays : l'autel est d'un grand » goût; la niche de cette chapelle sert de fond à l'autel qui est garni d'un » rideau, au-dessus duquel est une couronne portée par deux séraphins;

» plus bas sont quelques anges qui soutiennent les rideaux. L'autel et le » tabernacle sont posés en avant de cet ouvrage, ce qui forme un coup » d'œil charmant. » Mensaert, auquel nous empruntons ces détails, nous apprend que la statue de saint Jacques au-dessus du jubé était due également au ciseau de Corneille van Nerven. Cet artiste fut très-occupé à Bruxelles après le bombardement de 1695. Il reconstruisit (19 mars 1706) le bâtiment postérieur de l'Hôtel de Ville, dont la dépense s'éleva à cent quarante-huit mille trois cents florins. Il fournit encore les plans du *Poids de la ville* et sculpta la statue de la Justice placée dans la niche en 1706 d'après le chronogramme :

Bâtiment postérieur de l'Hôtel de Ville. Poids de la Ville. (1706.)

reCte ponDerat ILLa ManVs.

Le *Poids de la ville* a disparu avec les travaux du voûtement de la Senne. Nous savons encore que van Nerven fournit le dessin du retable d'autel de la chapelle de St-Éloy au couvent des Dominicains, dont le tableau était de Jean van Orley, ainsi que celui du maître-autel de l'église St-Nicolas. Ce dernier, brûlé pendant le bombardement, fut rétabli sur le même plan et la sculpture en fut confiée à N. van Mons.

Rombaut a donné une vue intérieure de la Chapelle royale espagnole dans le tome II de *Bruxelles illustré*.

Jan Cosyns, architecte-sculpteur, travailla à Bruxelles et y fut inscrit en 1659 comme membre du métier des « Quatre couronnés. »

Jan Cosyns.

A l'église de N.-D. au Sablon, il sculpta pour la Chapelle sépulcrale des princes de Tour et Taxis, construite sur les plans de Luc Faid'herbe, les statues de la Vertu et de la Renommée qui ornent le sarcophage de Lamoral III et de son fils Eugène-Alexandre.

Statues pour le Tombeau des Princes de Tour et Taxis à N.-D. au Sablon.

Un dessin de la collection du duc d'Arenberg signé : *Cosyns archit. et statuar. inv. del.*, nous apprend qu'il fut l'auteur de la façade de la Maison de la corporation des Boulangers dite *Le Roi d'Espagne*, une des plus considérables de la Grand'Place, élevée après le bombardement de 1695. Cosyns sculpta pour cette maison six statues colossales, des médaillons d'empereurs romains et un grand trophée entourant le buste de Charles II. Descamps trouva ces sculptures remarquables. La coupole surmontée d'une Fortune en cuivre doré, les statues et le trophée furent détruits par les Français en 1795.

Maison des Boulangers Grand'Place à Bruxelles (1697).

Maison de Voghel, rue de Flandre, 44, à Bruxelles (1697).

Nous avons trouvé dans l'habitation de M. de Voghel, rue de Flandre, 44, jadis contiguë aux dépendances de l'ancien couvent de *Jéricho*, une ordonnance architecturale des plus remarquables de Jan Cosyns, que nous ne savons citée nulle part. Fermant le côté long d'une cour intérieure, cette façade se compose d'un « ordre colossal » de pilastres d'ordre ionique moderne, avec entablement et piédestaux, embrassant le sous-sol en contre-bas, le rez-de-chaussée et un bel étage.

Au milieu du bâtiment s'ouvre une baie cintrée. Elle a conservé la herse délicate de fer, ouvragée en éventail et la menuiserie de chêne à panneaux moulurés et monclair sculpté. Six fenêtres accompagnent la porte et se répètent à l'étage. L'avant-corps central est surmonté d'un fronton dont la corniche est sculptée d'oves et taillée de denticules. La masse seule de ces ornements a été conservée aux arrière-corps.

Le tympan abrite deux figures en ronde-bosse : l'une juvénile, un compas à la main, s'apprête à mesurer un long trajet sur le globe terrestre, tandis que l'autre, vieille et décrépite, nous montre l'image du temps qui d'une main cherche déjà son inexorable faux. L'acrotère voluté offre en amortissement : un pélican — les ailes ont disparu —; les arêtes rampantes du fronton : deux lions en marche.

Les pilastres ioniques sont rudentés jusqu'au tiers et portent sur des piédestaux dont les dés « entablés » sont enrichis de trophées militaires, tous différents, traités avec une incomparable verve. Entre chacun des pilastres, aux arrière-corps, des médaillons en bas-relief des Césars classiques sont rattachés par des festons laurés. Des balustres en forme de colonnettes torses remplacent ces motifs à l'avant-corps.

La baie centrale est couronnée d'une corniche enrichie de vases à côtes saillantes, servant d'appui à un bas-relief allégorique dans le genre de celui de la *Maison des Boulangers*. Autour d'un buste de Bellone se groupent des trophées d'enseignes romaines, d'étendards impériaux à la croix de St-André et de drapeaux turcs surmontés du croissant. Des couleuvrines et des armes diverses étoffent cette composition.

L'architecture de cette façade a évidemment été composée en vue des motifs sculpturaux, littéralement prodigués. Sans nul doute, comme pour la maison

de la Grand'Place, le sculpteur a été aussi l'architecte de l'habitation de la rue de Flandre. Il devait être fort satisfait de son œuvre, car il mit une sorte d'ostentation à tailler sa signature, bien en vue, sur le socle du buste de Bellone : J. Cosyn. F. Le chronogramme suivant se lit au haut du trophée :

VIrtVtI, aVstrIaCæ, paCe, beLLo fIDeLI, VICtorIIs,
prVDenter, VIgILanter, partIs, InCLYtæ.

Ce qui fixe la date de l'œuvre à l'année 1697.

Les allégories belliqueuses de cette façade ont sans doute trait à la fameuse bataille de Zentha sur la Theysse où le prince Eugène de Savoie-Carignan battit Mustapha à plate couture. Signalons dans la même demeure, une cheminée en marbre blanc et un superbe plafond à six caissons enrichi de cartouches somptueux, très-probablement sculptés par Cosyns. Par la disposition générale du solivage et le caractère de l'ornementation ce plafond est d'un type analogue à celui de la Salle à manger de l'Hôtel Tour et Taxis, gravé par R. de Hooghe dans la rare série consacrée aux fêtes célébrées à Bruxelles à l'occasion de la prise de Bude.

Nicolas De Bruyn, architecte et contrôleur de la ville de Bruxelles, qui construisit le vaste corps de logis appelé *Grand bâtiment* divisé en six maisons dont quatre étaient des Chambres de corporations et servaient de lieu de réunion aux corps de métier des « Quatre couronnés, » des Menuisiers, des Charpentiers et des Tanneurs. Le premier étage de la façade était orné des bustes des anciens ducs et duchesses de Brabant; ces bustes enlevés et détruits en 1794 furent rétablis il y a quelques années; leur faire, pseudo-archaïque, semble le contre-pied du style de l'édifice et des sculptures des maisons avoisinantes qui appartiennent à la fin du XVIIe siècle.

Nicolas De Bruyn. Grand Bâtiment (1698).

On imputa, avec raison, à la légèreté de ce « Contrôleur des travaux de la ville » la chute du Beffroi communal qui arriva le 29 juillet 1714. De Bruyn avait soutenu, contre le sentiment de plusieurs habiles architectes, « que les fondements et une partie de la vieille tour, quoique presque consumés par le feu du bombardement, étaient en état de soutenir le poids de l'ouvrage qu'on était dans le dessein d'y construire. » Un modèle réduit de ce beffroi se voit encore aujourd'hui sur le Jubé de l'église St-Nicolas.

Beffroi communal de Bruxelles (1698). Écroulé le 29 juillet 1714.

Grande Boucherie à Bruxelles (1698).

Le bâtiment de la *Grande Boucherie* derrière la *Brood huys* fut rebâti également sous la direction de De Bruyn. La dépense s'éleva à 37,356 florins et les propriétaires des bancs y contribuèrent pour une forte partie.

L'ancienne Boucherie reconstruite en 1566 avait coûté 32,460 florins. Le métier y voulut contribuer pour une somme de 2,000 florins.

Depuis 1523, les bouchers possédaient, Grand'Place, l'antique taverne du *Cygne* (1346), enseigne qu'on a religieusement conservée à travers les siècles à la Loge de cette corporation, rétablie en 1696 et ornée de sculptures par Jan De Kinder.

Jacques Dupont.

Jacques Dupont, qui construisit plusieurs maisons remarquables et fut un excellent peintre d'architecture.

N. Francquart. Théâtre public de Bruxelles (1698-1700).

N. Francquart, parent du célèbre architecte de ce nom, qui, avons-nous dit, éleva à Bruxelles (1698-1700) le premier Théâtre public de la capitale des Pays-Bas. On lui doit également les plans de l'église de l'abbaye de St-Pierre à Gand, à l'exception du chœur bâti antérieurement par un architecte italien.

Camille Mombaërts. *Ammans 'kamerke.* (1700).

Camille Mombaërts qui fut l'architecte de l'*Ammans'kamerke,* maison sise au coin de la rue des Harengs à Bruxelles et rebâtie en 1700.

Balck, Hôtel de Ville de Leeuwaarden. (2 avril 1715.)

Balck auquel nous devons les plans de l'Hôtel de Ville de Leeuwaarden dont Guillaume d'Orange posa la première pierre le 2 avril 1715.

Bernard de Wilde, Octroi municipal de Gand (1716).

Bernard de Wilde, qui bâtit en 1716 l'hôtel de l'octroi municipal à Gand.

Claude-Joseph de Bettignies (1675-1740). Couvent de la Visitation à Mons (1717).

Claude-Joseph de Bettignies, qui fournit les plans du couvent de la Visitation à Mons dont la façade, décorée de deux ordres de pilastres superposés, fut commencée en 1717. De 1702 à 1723, il construisit et restaura encore diverses églises du Hainaut.

Élève de Le Doulx, de Bettignies naquit à Mons le 23 novembre 1675 et pratiqua en même temps l'architecture et la sculpture. Mons eut à subir un grand désastre au temps de la jeunesse de cet artiste qui contribua pour une large part à la restauration des édifices endommagés à la suite du siége qu'en fit Louis XIV en 1691. Claude de Bettignies fut sculpteur et architecte en titre du Chapitre noble des chanoines de Ste-Waudru. On lui doit le Char destiné à porter la chasse de cette sainte, lequel existe encore. Il devint en 1711 architecte « maître des ouvrages » de la ville de Mons. En 1715, il sculpta le remarquable Jubé et une Chaire de vérité pour l'an-

Char de Ste-Waudru.

cienne église de St-Germain; la Chaire est actuellement à Ste-Waudru. En 1725 il fit encore pour St-Germain un Maître-autel orné d'un tabernacle d'orfévrerie d'une extraordinaire richesse. Claude de Bettignies mourut à Mons le 12 juin 1740. Chaire et Maitre-autel de Saint-Germain à Mons (1715-25).

Hendrik Matheys qui construisit en 1720 la coupole de l'église St-Pierre à Gand projetée par Van Santen en 1629. Architecte, sculpteur, il était frère de Jan Matheys auteur du beau monument funèbre élevé en 1695 à la mémoire de Guillaume de Bronchorst et de sa femme Marie de Warluzel. Hendrik Matheys. (1647-1752.) Coupole de St-Pierre à Gand (1720).

Tous deux étaient gantois, élèves de Rombaut Pauwels de Malines et fils de Gillis Matheys, sculpteur, qui fut en 1678 *Proofmeester* de sa corporation à Gand, ce qui peut faire supposer qu'il avait du talent. Hendrick voyagea en Italie, en Espagne, en Angleterre et fut doyen en 1720. Auteur du mausolée du chanoine de la Serre, baron du Pujet, placé dans la chapelle de Ste-Catherine en l'église St-Bavon, cet artiste mourut le 5 septembre 1752 âgé de 95 ans.

J. Verkruys, architecte d'origine hollandaise qui rebâtit en 1727 la façade de l'ancien tribunal du Franc de Bruges. J. Verkruys, façade du Franc de Bruges. (1727.)

Denis Georges Bayart, maître-sculpteur et architecte qui habitait Namur et exécuta en 1727 pour 7,700 florins de Brabant, la jolie coupole du Carillon de l'église de St-Pierre à Louvain. Le modèle en relief avait été sculpté par J.-F. Boeckstuyns de Malines. En 1730, Bayart entreprit l'ornementation de la Bibliothèque de l'Université de Louvain en collaboration d'un artiste nivellois appelé Bonet. Denis Bayart, coupole du Carillon de St-Pierre à Louvain. (1727). Bibliothèque de l'Université (1730).

Michel de Brissy, de Bruxelles, qui éleva en 1731 la magnifique église de St-Pierre à Douai, reproduction exacte de celle de l'abbaye de St-Martin à Tournay, dont Louis XIV posa la première pierre en 1671 et qui tomba sous le marteau des démolisseurs en 1804. Michel de Brissy. Église de St-Pierre à Douai (1731).

Hendrik Pulincx, le jeune, auquel les religieuses anglaises de l'Ordre de St-Augustin à Bruges commandèrent les plans de leur gracieuse petite église bâtie en 1736 et dont l'autel et le tabernacle brillaient par la richesse des matériaux rares et des dorures. La voûte était enrichie de délicates arabesques. Nommé directeur des travaux maritimes de Flandre en 1751, il reconstruisit l'écluse de Slijckens. En 1772 il donna encore les plans de la Hendrick Pulincx, le jeune. Église des Augustines anglaises à Bruges (1736). Écluse de Slijckens. (1751.)

Maison de sûreté provinciale (1772).

Maison de sûreté provinciale. Cet architecte était fils du sculpteur Hendrik Pulincx, le vieux (1698-1781), auquel nous devons les mausolées de Joseph van Susteren et de Louis de Castillione dans l'église de St-Sauveur.

Jean André Anneessens (1687-1769).

Jean André Anneessens ou Agneessens, fils du doyen martyr, François Anneessens, Chef-homme du Grand Serment de St-Georges et Syndic de la nation de St-Nicolas et de sa seconde femme Florence Gilson. On lui doit les dessins des fontaines qui décorent la cour de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et furent sculptées par Plumier et De Kinder. Excellent ingénieur; l'archiduchesse Marie-Élisabeth, gouvernante des Pays-Bas, le nomma architecte et « contrôleur des ouvrages de la Cour » le 14 janvier 1733 et lui rendit ses biens patrimoniaux confisqués.

Fontaines de la Cour de l'Hôtel de Ville de Bruxelles (1714).

Façade de l'ancien Palais des princes-évêques de Liége. (1737.)

En 1737 il reconstruisit, à Liége, la façade de l'ancien Palais des princes-évêques. Cette composition fait honneur au talent d'Anneessens, une noble simplicité et un grand goût s'y remarquent incontestablement. La façade en pierres bleues comprend deux étages et un attique surmonté d'un entablement à balustrade. Un imposant avant-corps de deux ordres de colonnes et de pilastres accouplés, corinthiens et composites, distinguait le centre de l'ordonnance. L'ordre supérieur, couronné d'un fronton en arc de cercle, offrait du tympan les armoiries du prince-évêque Jacques de Berghes.

Maitre-autel de la chapelle du Grand séminaire de Malines.

Anneessens dessina le modèle du maître-autel de la chapelle du Grand séminaire de Malines élevé aux frais du cardinal Thomas-Philippe d'Alsace. Enlevé par les Français en 1798, il fut racheté par un sculpteur malinois, Rombaut Grootaers, qui le restitua en 1803.

Né en 1687, notre artiste avait épousé Françoise van Troen le 26 janvier 1709. Il périt malheureusement en 1769, dans une bure près d'Aix-la-Chapelle.

Abraham. Église de Leuze (1742).

Une des plus majestueuses et des plus vastes de nos églises modernes était celle de l'ancien chapitre de Leuze. Elle fut construite en 1742 par l'architecte Abraham et présente cette particularité d'un maître-autel s'élevant au centre de la croisée. Cet édifice imposant étonne par l'ampleur et l'harmonie de ses masses.

Pierre de Doncker répare l'église St-Nicolas à Bruxelles. (1696.)

Pierre de Doncker ou Donckers, architecte, rétablit l'église St-Nicolas à Bruxelles après les dégâts du bombardement en 1696. Il fit encore les plans

du maître-autel du chœur de l'église Ste-Gudule de la même ville supposé érigé sur un dessin de Rubens. Cette œuvre, commencée en 1723, coûta 16,000 florins. On attribue également à Donckers le maître-autel de l'église des PP. Minimes, commencée en 1700.

Maître-autel du Chœur de Ste-Gudule (1723).

Maître-autel des PP. Minimes (1700).

Nous trouvons encore la signature : « P. DONCKERS del. » au bas d'une estampe d'une insigne rareté, gravée par J. Harrewyn, représentant le chœur et le transept de l'église de N.-D. au Sablon à Bruxelles, en 1726. La particularité de ce dessin pourrait faire supposer que notre architecte ordonna aussi le maître-autel et la clôture du chœur, avec bancs de marguilliers, qui y sont représentés.

Dessin du chœur et transept de N.-D. au Sablon (1726).

Il nous serait fort aisé d'étendre encore cette nomenclature; nous préférons de la clôturer avec Pierre Donckers, car nous croyons n'avoir passé sous silence aucune personnalité typique. Poursuivons l'examen de la succession des transformations rapides de l'École, car il nous tarde d'arriver bientôt aux conclusions de ce travail.

A part ces constructions, dont les architectes nous sont connus, nous possédons encore en Belgique une foule d'édifices anonymes actuellement existants, élevés dans les dernières années du XVIIe et dans la première moitié du XVIIIe siècle et conservant à un degré variable le cachet du style italo-flamand mis à la mode par Rubens et son école.

Édifices religieux anonymes.

Parmi les édifices religieux, mentionnons d'abord l'église de l'abbaye de Grimberghen près de Bruxelles. Commencée en 1660, il manque aujourd'hui les deux travées extrêmes de la nef et le portail. On y travaillait encore pourtant en l'année 1700. La coupole de cette église est remarquable; nous n'en dirons pas autant de la tour qui est banale d'étoffage et n'a d'autre mérite que de figurer de loin l'aspect d'une masse ogivale. Exécuté conformément au plan primitif, le portail de Grimberghen eût offert le premier exemple d'un péristyle classique.

Église de l'Abbaye de Grimberghen. (1660.)

L'église des Dominicains de Liége, bâtie en 1674, formait une vaste rotonde couverte d'un dôme; celle des Jésuites wallons dans la même ville élevée en 1682 offrait un type italien caractérisé, à cause du revêtement de marbre des colonnes doriques de ses nefs. A part ces deux édifices qui furent démolis avant leur complet achèvement, nous ne connaissons pour avoir été

Église des Dominicains (1674) et des Jésuites wallons (1682), à Liége.

élevées à la fin du XVIIe siècle que les églises des Minimes à Liége et des Récollets à Bruxelles, construites toutes les deux en 1695.

Couvent anglais dit de St-François à Bruges (1664).

Une curieuse ordonnance qu'il importe de ne pas oublier parce qu'elle nous fournit un spécimen remarquable du galbe ou pignon flamand à l'époque où dominaient les principes loyolites, se rencontre à la façade du couvent anglais dit de St-François, à Bruges, élevé en 1664. Ses œils-de-bœuf à pans coupés et à claveaux, ses obélisques et son riche portail sont vraiment réussis en leur genre.

Propylées de l'Abbaye St-Michel à Anvers, (1669). Abbaye de St-Bernard (1675).

Les bâtiments claustraux ne se distinguent guère par leur valeur artistique à la fin du XVIIe siècle; nous avons déjà cité Grimberghen; ajoutons l'immense enfilade de constructions de l'abbaye de St-Michel à Anvers, rue du Couvent, ruinée lors du bombardement de 1831 dont la clôture monumentale ou « Propylées » (1625) a été gravée dans l'*Histoire d'Anvers* par MM. Mertens et Torfs et dans le recueil de M. Linnïg. Nous savons encore que l'abbaye de St-Bernard fut rebâtie en 1675; mais dans cet édifice monastique l'ornementation architecturale avait été sacrifiée aux principes d'une parcimonie mesquine.

Les Jésuites eux-mêmes, qui se montraient autrefois si prodigues de toutes les ressources du luxe architectural et décoratif dans leurs églises et leurs « Sodalités », affectaient à leur tour les dehors d'une simplicité outrée dans leurs bâtiments claustraux ou scholastiques. La colonnade ou galerie formant promenoir et entourant la cour centrale, la grande salle d'exercices restaient les seuls endroits où l'on vît encore des motifs d'architecture décorative. Les autres pièces larges, saines, bien aérées du reste, étaient absolument dépourvues d'un semblant même de luxe architectonique.

Églises des PP. Minimes Conventuels. (1700.) Église de Finisterræ. (1700.)

Les premiers édifices religieux qui s'élevèrent ensuite, en suivant l'ordre des dates, furent les églises des PP. Minimes Conventuels et de la paroisse dite de *Finisterræ*, commencées toutes les deux en l'année 1700. Le duc Maximilien-Emmanuel de Bavière, Gouverneur des Pays-Bas, en posa la première pierre. Le maître-autel fut exécuté, suivant les uns, par un frère appartenant au couvent des Grands-Carmes, suivant les autres, par l'architecte-sculpteur Pierre Donckers.

L'église paroissiale de *Finisterræ* fut ornée d'un maître-autel en sarcophage,

motif nouveau ; les deux basses nefs reçurent en revêtement une riche boiserie. L'église des Minimes fut terminée en 1715. Son portail offre le premier exemple de l'application de deux campaniles ou tours jumelles, dont S[te]-Marie de Carignan d'Alessi — gravée dans le recueil des *Palazzi di Genova* de Rubens — fournit le prototype. Une seule de ces tours a été construite.

Un dôme octogone avec toit à huit pans distinguait l'église N.-D. des Fièvres à Louvain, entreprise en 1705 et dont le frontispice est franchement italien. N.-D. des Fièvres à Louvain (1705).

Le XVIII[e] siècle qui devait voir s'élever la splendide abbaye d'Orval, ce chef-d'œuvre de Laurent-Benoît de Wez — l'abbé de Feller la saluait : « la plus belle abbaye du monde » — vit construire un assez bon nombre de remarquables édifices claustraux.

Au commencement de ce siècle on reconstruisit les bâtiments de l'abbaye d'Alne, la plus splendide et la plus vaste des anciens Pays-Bas après l'abbaye d'Orval. La façade principale qui regardait la Sambre imposait par la majestueuse sévérité et l'étendue de ses lignes. Elle fut brûlée par cette implacable demi-brigade française, dite de Sambre-et-Meuse, qui détruisit Lobbes, Orval et quantités d'édifices. Abbaye d'Alne (1700).

Situées entre Charleroy et Thuin, les ruines d'Alne, à part le caractère inhérent au style, valent comme paysage romantique, les ruines de Villers.

En 1705 on remplaça aussi, par un ensemble de bâtisses modernes, les constructions de la *Nouvelle Chartreuse* de Liége, détruite par les Français lors du siége de 1691. D'une robuste simplicité, l'agglomération se composait d'une série d'hermitages isolés, réunis par un immense cloître. La façade de l'église présentait seule une ordonnance architecturale d'une certaine élégance. Nouvelle Chartreuse de Liége (1705).

L'église de l'abbaye de Leffe près de Dinant fut reconstruite en 1714. Partagée en trois nefs, par deux rangs de colonnes doriques, elle présentait un sanctuaire, à l'italienne, revêtu de marbre et précédé d'un chœur dont la principale décoration consistait en cartouches très-riches, renfermant les bustes en bas-relief des principaux saints de l'ordre de S[t]-Norbert. Cette église est aujourd'hui détruite. Abbaye de Leffe. (1714.)

En terminant ce rapide examen des constructions religieuses qui signalèrent la dernière période de notre école italo-flamande, avant l'influence viennoise et l'adoption générale du style rocaille, n'oublions pas l'église de Lokeren dans le pays de Waes. Bâtie en 1719, d'une sobre ornementation Église de Lokeren. (1719.)

et d'une grande simplicité de lignes à la fois, comme toutes les églises construites en briques élevées dans les Flandres et la Campine durant la première moitié du XVIII[e] siècle.

Église des Récollets de S[t]-Trond. (1734-1738.)

Accordons également une mention à l'église des Récollets de S[t]-Trond, construite entre les années 1734 et 1738. Elle passait, au jugement des contemporains, pour la plus belle des églises conventuelles de l'ancienne principauté de Liége. N'oublions pas enfin les splendides bâtiments de l'abbaye d'Oignies, élevée à la même époque.

Édifices civils. Loges de Serments, Corporations, Métiers ou Gildes.

Parmi nos édifices profanes restés anonymes, une série des plus intéressantes est sans contredit celle de ces *Loges* de *Serments*, *Corporations*, *Métiers* ou *Gildes*, élevés pendant les XVI[e], XVII et XVIII[e] siècles.

Nous avons déjà décrit plus haut, la maison des Arbalétriers à Bruges (1541); des Poissonniers à Malines; des Drapiers (1541) et de la Gilde de S[t]-Georges à Anvers, échantillon des plus curieux de la première époque de la renaissance, etc., etc.

Loge des Tanneurs à Anvers (1644).

Donnons à présent une attention particulière à celles qui furent élevées durant les XVII[e] et XVIII[e] siècles à l'époque où les maîtres de la plantureuse école rubénienne luttaient à l'envi pour les décorer. Citons comme exemple cette belle *Loge des Tanneurs*, sur la Grand'Place d'Anvers qui porte le millésime de 1644.

Les villes de Bruges, Gand, Anvers, Ypres, Malines et Lierre nous offrent encore de beaux types de nos Loges ou Maisons de Corporations; mais, l'incomparable Grand'Place de Bruxelles possède seule la bonne fortune de pouvoir présenter, réunis en un ensemble unique au monde, les motifs caractéristiques de la chronologie des styles qui traduisirent tour à tour aux Pays-Bas les tendances de l'art italo-flamand.

Maisons de la Grand'-Place à Bruxelles. (1696-1704.)

Depuis la *Maison des « Cuvelliers »* (Sac) dont le style se rapporte aux dernières années du XVII[e] siècle jusqu'à l'ordonnance toute « véronaise », sans pilastres ni colonnes, de la *Loge des Bouchers* (Cygne) datant de 1720.

Synthèse esthétique de son aspect pittoresque.

Depuis, en second lieu, la *Maison des Archers* (Louve) au type flamand si pittoresque, jusqu'à la Chambre de S[t]-Luc (Pigeon) dont la « vénitienne » est incontestablement empruntée aux types du XVI[e] siècle que Palladio affectionnait. Depuis encore, la *Maison des Brasseurs* offrant la sévérité de lignes et la symétrie irréprochable du « grand ordre colossal », si cher au Bernin.

Depuis enfin, toutes ces expressions foncièrement originales jusqu'aux plans bizarres et tressautés de la *Loge des Bateliers* (Cornet) que couronne avec une si rare audace et non moins de bonheur le château de poupe d'une frégate amirale; tous les thèmes, toutes les nuances, toutes les variétés rhythmiques de l'art architectural flamand s'y trouvent harmonieusement rassemblés en un magnifique concert.

Quiconque a vu une seule fois la Grand'Place de Bruxelles doit en garder un aussi impérissable souvenir que de la *Piazza del Duomo* à Pise, de la Place S[t]-Marc avec sa Piazetta à Venise, de la *Hradschiner Platz* à Prague, du *Gänse Markt* à Nurenberg, de la *Signoria* florentine, de la *Piazza de' Signori* à Vicence ou de cette fameuse *Plaza de Zocodover* à Tolède, avec sa perspective des ruines imposantes de l'Alcazar, chef-d'œuvre d'architecture «plateresque» élevé sur les plans d'Alfonso Covarrubias dont Juan de Herrera eut le tort de ne pas suivre le style pour la façade méridionale. Originalité comparative.

Érigées ou relevées sans exception, à la suite du bombardement français de 1695, à part la maison des peintres que l'on trouve figurée sur une gravure de l'Entrée inaugurale de l'archiduc Ernest (1595), tous ces bâtiments furent construits de 1696 à 1704.

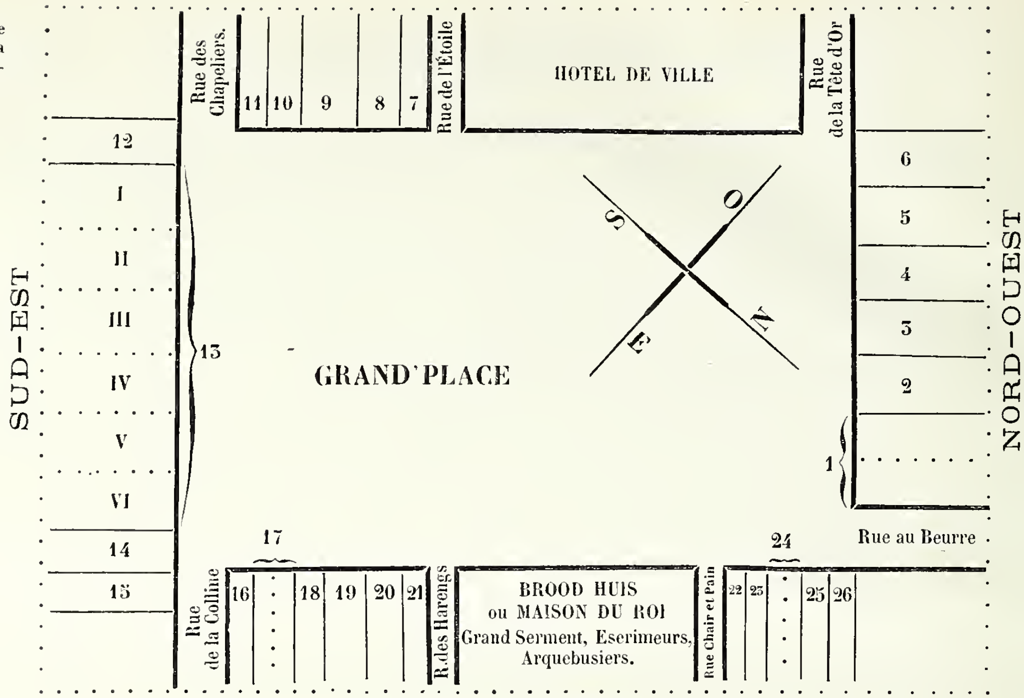
Une maëstria superbe, une verve plantureuse y ruisselle. Un mol abandon, une négligence de parti pris s'y jouent des licences et osent réaliser des canevas aussi inattendus que pittoresques. Caractères généraux et spéciaux.

Les maisons de la Grand'Place de Bruxelles possèdent incontestablement cette grande qualité flamande : LA COULEUR. À cause surtout de cette beauté native, elles seront toujours admirées à l'égal des toiles de Rubens ou de Jordaens par les *dilettanti* de race, alors qu'une indiscutable auréole de popularité leur demeurera acquise auprès des simples touristes avides d'impressions, de saveurs locales. Coloris architectural.

À vrai dire, aucune des façades n'est un modèle de style, d'élégance ou de bon goût classique; mais la plus médiocre de ces *Loges* bourgeoises, garde toujours en quelque détail de son ornementation l'étincelle indélébile, l'éclair fugitif du génie des vieux maîtres flamands.

Voyons donc cette Grand'Place, telle qu'elle devait se présenter à la fin du dernier siècle. Pour faciliter au lecteur la compréhension de cette étude esthétique, donnons d'abord la disposition topographique: État Topographique actuel.

Tableau topographique des maisons de la Grand'Place, à Bruxelles.



	Nos	CORPORATIONS.	ENSEIGNES.	ARCHITECTES.	DATE.
N.-O.	1	Boulangers.	*Roi d'Espagne.*	Jan Cosyns.	1697
	2	Graissiers.	*Brouette.*	. . . . ?	
	3	Cuveliers ou Tonneliers.	*Sac.*	. . . . ?	
	4	Serment de St-Sébastien. Archers (Hand boog).	*Louve.*	. . . . ?	1696
	5	Bateliers.	*Cornet.*	. . . . ?	
	6	Merciers.	*Renard.*	Marc De Vos.	1699
S.-O.		HOTEL DE VILLE.			
	7	Local des séances de l'Amman.	*Étoile.*	. . . . ?	1696
	8	Bouchers.	*Cygne.*	. . . . ?	1698
	9	Brasseurs.	*Enfer*, puis *Arbre d'or.*	. . . . ?	
	10	Taverne.	*Rose.*	. . . . ?	1702
	11	Taverne.	*Mont Thabor.*	. . . . ?	
S.-E.	12	. . . .	. . . .	. . . . ?	1697
	13	I. Mds de vins, légumiers, tapissiers.	*Ermitage.*	De Bruyn.	1698
		II. Tanneurs.	*Château de Meynaert*, puis *Écrevisse.*		
		III. . . . . . . ?	*Moulin à Vent.*		
		IV. Charpentiers.	*Pot d'Étain.*		
		V. « Quatre couronnés » Maçons, Architectes, Tailleurs de pierre.	*Colline.*		
		VI. . . . . . . ?	*Bourse.*		
	14	. . . .	*Balance.*	. . . . ?	1704
	15	. . . .	*Demi-Lune.*	. . . . ?	
N.-E.	16	. . . .	. . . .	. . . . ?	. . .
	17	(*)	. . . .	. . . . ?	. . .
	18	(*)	. . . .	. . . . ?	. . .
	19	Tailleurs.	*Taupe.*	. . . . ?	1698
	20	Peintres, puis Arbalétriers.	*Pigeon.*	. . . . ?	1595
	21	Chambrette de l'Amman.	. . . .	C. Mombaerts.	1700
		BROOD HUIS OU MAISON DU ROI.			
	22	. . . .	*Nouvelle Étoile.*	. . . . . .	. . .
	23	(*)	. . . .	. . . . . .	. . .
	24	(*)	. . . .	. . . . . .	. . .
	25	(*)	. . . .	. . . . . .	1696
	26	(*)	. . . .	. . . . . .	. . .

Par suite de déplorables modernisations, les Maisons : 17, 18, 23, 24, 25 et 26, marquées d'un astérisque (*), ont perdu tout cachet architectonique spécial.

L'histoire de la Grand'Place est la traduction plastique des fastes mêmes de la capitale brabançonne. *Algemeene Marckt* dès la fin du XII[e] siècle, elle vit s'élever d'abord, les murs massifs de quelques *Steenen* rappelant les demeures patriciennes de Bologne, de Pise, de Florence, ou celles plus accentuées encore que nous avons rencontrées, intactes, parées de toute leur farouche robustesse féodale à San Gémignano *delle belle torri*.

Aperçu historique. Vicissitudes.

Chacune des générations de communiers bruxellois l'a dotée d'un monument caractéristique.

Le XV[e] siècle à son début vit s'élever le « Palais du Peuple » : l'Hôtel de Ville et son Beffroi; le XVI[e] la *Brood huys;* le XVII[e] les *Loges* d'assemblée des Serments: Confréries militaires; des Métiers : Corporations civiles.

Le bombardement de 1695 détruisit presque de fond en comble ces merveilles architecturales amassées par le génie artistique de nos ancêtres pour orner le sanctuaire des libertés populaires à l'égal des plus splendides demeures souveraines.

Bombardement du Maréchal de Villeroy. Ruine presque totale. (1695.)

Décidés à tout, plutôt qu'à perdre leurs priviléges, les Bruxellois, en dépit de calamités publiques sans exemple, se montrèrent toujours jaloux de conserver à leurs descendants ces affirmations plastiques des franchises communales.

Le 21 juillet 1698 un *Ommeganck* grandiose, comme on n'en avait plus vu depuis 1549, où le cortége défila devant Charles-Quint et son fils, parcourut les rues restaurées de Bruxelles en fête.

Reconstruction brillante (1696-1704).

La Maison de la Louve, courageusement rebâtie pour la troisième fois par le Serment des archers, défiait fièrement les obus de l'avenir en timbrant son gable d'un Phénix doré avec l'inscription chronogrammatique :

stVpes qVoD tertIo CInIs gLorIosIor eXUrgo
phoenIX sVM.

Depuis lors, la Grand'Place de Bruxelles ne fut plus bombardée sérieusement et ne vit plus d'incendie ou de catastrophes mémorables, dignes du pinceau de Daniel van Heil. Il fallut des républicains socialistes pour porter une main sacrilége sur ce glorieux patrimoine, propriété commune d'artisans besoigneux ou de milices roturières.

Le 7 janvier 1793, un wallon appelé Charles, natif de Mons, jacobin de la *Société des amis de la liberté et de l'égalité,* faisait à la « Sansculottière des Jésuites » la motion de fondre en canons « ces *petits polissons* » *de rois* juchés sur les pilastres du Parc qui profanent le jardin désormais » dénommé : *Cours de la Liberté* ».

Vandalisme des Sans-culottes (13 janvier 1793).

Le 13 suivant, jour à jamais néfaste pour l'art flamand, la Société, renforcée de Sans-culottes français et liégeois, sortit en masse du Club des Jésuites, requérant sur son passage les lourds marteaux des forgerons et des maréchaux ferrants et les cordes des clochers. Ils se transportèrent d'abord Place Royale, où ils eurent bientôt renversé la statue « romaine » du prince Charles de Lorraine.

« De là, » dit Bernard de Smet, témoin oculaire et narrateur de ces actes de vandalisme, « ils se ruèrent dans le Parc, en poussant d'affreuses clameurs, » dans le noble dessin d'y renverser les *petits polissons de rois* qui profa- » naient cette promenade. »

Ces rois étaient tout simplement les quatre statues, de bronze, d'anciens ducs de Brabant, qui se trouvaient antérieurement sur les colonnes des « Bailles » aux entrées faisant face à la Montagne de la Cour et à l'église de l'abbaye de Caudenberg.

Les « Bailles de la Cour » avaient été construites de 1516 à 1525.

Fondues à cette époque par Renier van Thienen (dinandier célèbre, auteur du Candélabre de Léau) d'après des modèles en bois sculptés par Jan Borremans de Bruxelles; ces statues, de grandeur naturelle, représentaient Godefroid le Barbu, Godefroid II son fils, Maximilien d'Autriche et Charles-Quint. Zinner, l'architecte qui venait de créer le moderne *Parc,* (1774-1787) les avaient utilisées en les plaçant sur les pilastres des portes conduisant au rempart — aujourd'hui boulevard du Régent — pour complaire au peuple qui conservait envers les images des vieux princes brabançons une vénération superstitieuse.

Elles furent culbutées au milieu d'applaudissements frénétiques et aux cris de : *Mort à la tyrannie!* Une statue de Philippe II qui se trouvait sur un bastion voisin, vis-à-vis la rue Verte, eut le même sort. Au point de vue de l'époque, cela pouvait encore passer pour du « civisme ». Par malheur, ce

jour-là, les sans-culottes étaient en veine de destruction. Grisée par ses iconoclasties, la bande descendit vers la Grand'Place et commença par briser et jeter sur le pavé les bustes des anciens ducs de Brabant qui ornaient le grand bâtiment construit sur les plans de Nicolas De Bruyn.

Leur fureur aveugle s'acharna partout à la fois : les sculptures furent mutilées, les peintures brûlées, l'argenterie pillée. En une seule après-midi des chefs-d'œuvre de toute nature de l'école flamande, rassemblés depuis trois siècles par les Corporations, furent dégradés, anéantis, fatalement perdus.

La destruction eût été complète, irréparable, sans le dévouement d'un sculpteur bruxellois, F.-J. Janssens (1744-1816), républicain acharné, mais artiste convaincu (auteur des statues de l'*Apollino* au rond-point du Parc et du David placé sous le péristyle de l'église de Caudenberg), lequel avait accepté, sans doute en vue du sauvetage éventuel de quelques œuvres d'art, le poste de « Directeur des travaux publics. » Dévouement du sculpteur F J. Janssens.

Dans leur ardeur à démolir, plusieurs jacobins avaient été grièvement atteints et blessés par la chute de quelques «tyrans» de pierre. Janssens proposa de cesser les travaux et de procéder le lendemain à une démolition systématique d'après les règles prudentes de l'art de détruire. On l'écouta : il était temps. Le lendemain les protestations énergiques de la bourgeoisie entière, un moment stupéfaite de tant d'audace, sauvèrent ce qui restait.

(A) Côté Nord-Ouest de la Grand'Place.

Commençons par le côté droit ou Nord-Ouest de la Place, nous y trouvons sur la même rangée, à partir de l'angle droit de l'Hôtel de Ville et de la rue de la Tête-d'Or :

1° La *Maison des Merciers* (enseigne le Renard), *de Vos*, 1699.
2° La *Maison des Bateliers* (le Cornet), *den Horen*, 1696.
3° La *Maison du Serment des archers* (la Louve), *de Wolf*, 1696.
4° La *Maison des Menuisiers et Cuveliers* (le Sac), *op den Sac*, 1697.
5° La *Maison des Graissiers* (Brouette), 1697.
6° La *Maison des Boulangers* (Roi d'Espagne), 1697.

La largeur des façades des cinq premières « Loges » est à peu près identique; la dernière a un développement double. Plusieurs tableaux très-intéressants de la Galerie historique au Musée de l'État à Bruxelles nous présentent ce côté de la Grand'Place au XVIIe et au XVIIIe siècle; G. Fricx,

J. Moris et G. P. Mensart les ont décrites en 1742, 1761 et 1763; il nous sera donc facile, en comparant ce qui reste aujourd'hui avec ce qui existait au siècle dernier, d'apprécier, au point de vue esthétique, le style de ces pittoresques constructions.

Presque toutes les *Loges des Corporations* ont conservé leurs enseignes traditionnelles, charmant système de numérotage qui embaumait autrefois un souvenir historique ou attachait, par un ingénieux symbole, tout un monde d'idées, remplacées aujourd'hui par le chiffre banal.

Maison des Merciers. *Renard.* Architecte : Marc de Vos, le Vieux. (1699.)

La Maison des Merciers, à l'enseigne du *Renard*, était ornée au rez-de-chaussée de pilastres doriques et de quatre bas-reliefs emblématiques (*Rondes d'enfants*) de la main du célèbre Marc de Vos, le Vieux, statuaire bruxellois (1650-1717), sculpteur avéré des figures et de l'ornementation; auteur probable de l'architecture, tant cette dernière semble ici étroitement unie et composée uniquement pour servir de thème au statuaire.

Au premier étage règne un ordre de pilastres ioniques, au second de caryatides en gaînes. Le balcon, fort saillant, est supporté par deux télamons d'une hardiesse et d'une crânerie de pose peu communes. De plantureux rinceaux étoffent les frises des deux entablements supérieurs. Un gable ou pignon flamand, percé de trois lucarnes, cantonné d'enroulements et timbré d'un fronton circulaire portant un amortissement, disparu aujourd'hui, achevait cette belle pensée architecturale. On sait que Jean van Delen, gendre de Marc de Vos, l'assista pour l'exécution de ces ouvrages.

Peintures de V.-H. Janssens, J. van Orley, J. van Helmont.

Dans la chambre où les Doyens et Anciens de ce corps de métier s'assemblaient, on voyait sept tableaux de l'histoire de Joseph peints par Victor-Honorius Janssens, Jean van Orley et Siger Jean van Helmont. La hotte de la cheminée était enrichie d'une toile de van Orley représentant saint Nicolas, patron du métier des merciers.

Maison des Bateliers. *Cornet.* (1696.)

L'ancienne maison du *Cornet*, lieu de réunion de la Corporation des bateliers, est tout à fait originale et d'un goût singulier. Le rez-de-chaussée, tracé sur un plan très-tourmenté, est strié de refends et le premier étage présente des pilastres doriques également refendus. Le gable se distingue par son étrangeté; la toiture de l'église des Jésuites, bâtie par Francquart, était charpentée d'après le profil d'une carène de vaisseau; le pignon qui couronne

la Maison des Bateliers est traité sur le modèle des majestueux « Châteaux de poupe » des frégates contemporaines. Il n'y manque ni les canons, ni les fanaux, ni la balustrade soutenue en encorbellement par des corbeaux. Sous cette galerie s'abrite un groupe mythologique figurant Neptune armé du trident tenant en laisse des chevaux marins montés par des tritons. Deux figures de matelots en ronde bosse sont placés aux côtés du « Château de poupe. » La valeur de la sculpture de cette façade, où il entre beaucoup de restaurations modernes assez malheureuses, est notablement inférieure à celle du *Renard*.

On voyait jadis dans la Chambre de ce métier six tableaux tirés du vieux et du nouveau Testament et offrant quelque analogie avec la profession des propriétaires. D'un côté, la *Construction de l'Arche de Noé*, la *Retraite des animaux dans l'Arche* et les *Holocaustes de Noé ;* de l'autre, le *Christ qui échappe aux Pharisiens* en s'embarquant, la *Tempête calmée* sur le lac de Génésareth et le *Naufrage de saint Paul*. Au dire de Mensaert, ils méritaient l'attention des amateurs. La pièce de cheminée offrait des portraits d'anciens Doyens de la Corporation. Peintures anonymes.

La Maison du Serment de l'arc (*Gulde van den hand boog*), plus connue sous son enseigne : *La Louve*, est une des plus caractéristiques parmi les maisons de la Grand'Place. Un acte de 1370 aux archives de Ste-Gudule la mentionne comme étant propriété du Serment de l'arc. Elle avait alors déjà pour enseigne un Loup (*Wolf*). Quatre massifs rustiques, formant trumeaux, ornés chacun d'un pilastre, refendu jusqu'au tiers, supportent à leurs extrémités huit consoles dorées. Entre celles qui accompagnent la porte, placée au milieu, se voit un haut-relief représentant la classique histoire de Romulus et Rémus allaités par une louve, œuvre de Marc de Vos, le Vieux. Au premier étage, un balcon continu règne sur toute la façade. La balustrade de ce balcon offre des carquois pour balustres. Des lyres sont sculptées sur les socles. Il y a là un mélange du sacré et du profane assez réussi et essentiellement dans le goût du temps. Le premier de ces attributs appartient en effet à saint Sébastien, le second à Phébus Apollon, vénérables et renommés patrons des archers chez les peuples chrétiens et idôlatres, anciens ou modernes.

Maison du Serment de l'arc (*hand boog*). *Louve*. (1696.)

Enseigne par Marc de Vos, le Vieux.

Un ordre complet de quatre pilastres d'ordre dorique mutulaire —

ceux placés au centre forment avant-corps — occupe tout le premier étage, laissant l'espace libre pour les hautes fenêtres.

Statues allégoriques et médaillons par Marc de Vos.

Le deuxième étage, peu élevé, se compose de pilastres trapus, d'ordre ionique, devant lesquels sont placées quatre statues en ronde bosse : la *Vérité;* le *Mensonge;* la *Paix* et la *Discorde*, désignées par les demi-hémistiches séparés d'un hexamètre :

HIC VERUM HINC FALSUM PAX SIT DISCORDIA LONGE.

Les quatre inscriptions qui suivent y sont relatives et se lisent sur les socles des pilastres de l'étage :

FIRMAMENTUM IMPERII SALUS HUMANI GENERIS

INSIDIÆ STATUS EVERSIO REIPUBLICÆ

Au-dessus de cette ordonnance ionienne est une sorte d'attique, formé de pilastres entablés, enrichis d'attributs mythologiques se rapportant à Apollon et aux archers et surmontés de médaillons en bas-relief, aux profils de Nerva, Auguste et Jules-César, choisis par analogie avec chacune des statues symboliques. Tous ces ornements allégoriques et leurs inscriptions lapidaires se rapportent avec assez de justesse.

Le fronton présente un tympan décoré d'un bas-relief dont le sujet montre le fils de Latone poursuivant de ses traits le Serpent Python. Enfin, des vases d'où paraissent sortir des flammes et un Phénix surmontant un piédouche évasé orné d'une table d'architecture, portant deux inscriptions chronogrammatiques, termine le tout. Nous avons déjà rapporté plus haut celle de 1696, voici celle de 1691 :

CoMbVsta
InsIgnIor resVrreXI
eXpensIs
sebastIanæ gVLDæ.

Celle-ci fut placée après la seconde reconstruction faite, comme nous l'avons dit, en 1691, sur les plans de l'architecte et peintre Herbosch. Daniel van Heil a peint l'incendie de la maison de la Louve; le tableau est au Musée de Bruxelles.

Sculptures ornementales par M. de Vos.

Toutes les sculptures de cette façade, les quatre figures et le groupe de la Louve allaitant Romulus et Rémus sont dues au ciseau de Marc de Vos, ils constituent l'un des plus complets et des plus beaux échantillons de l'art ornemental de l'École rubénienne.

Cette historique demeure a vraiment droit de porter l'emblème du Phénix fabuleux. Incendiée peu de temps avant le bombardement, elle était à peine rebâtie qu'elle s'effondra écrasée par les bombes de Villeroy. On la rétablit dans l'état où on la voit aujourd'hui et elle souffrit peu en 1794. Nous protestons toutefois vivement contre l'acte de vandalisme qui lui a enlevé toute symétrie au rez-de-chaussée en reportant à gauche la porte d'entrée primitivement placée au centre du bâtiment. Les grilles ouvragées et dorées des fenêtres adjacentes ont également disparu.

Le Serment de l'arc fut constitué en 1428 sous la protection de saint Sébastien et de saint Antoine.

Maison des Tonneliers. *Sac.* (1697.)

A côté de la *Louve* se trouve une maison non moins remarquable, désignée en flamand : *Op den Sac* (Le Sac). Elle appartenait jadis à plusieurs Corporations travaillant le bois : menuisiers, tourneurs, ébénistes, « cuveliers » ou tonneliers. En l'an IV, les cordonniers y louèrent aussi un local de réunion. J. P. Mercx avait donné les plans de la façade élevée en 1640 et détruite par le bombardement.

La façade actuelle du *Sac*, bâtie en 1697, possède plusieurs points de ressemblance avec certain bâtiment figuré sur une gravure de Hollar, représentant la Grand'Place d'Anvers lors de la cérémonie de la publication de la Paix de Munster (30 janvier 1648).

Quatre étages d'ordres superposés, formant des trumeaux à peine sensibles, donnent à cette ordonnance l'aspect d'une véritable lanterne. Au rez-de-chaussée règnent des pilastres doriques, au premier et au second étage, des colonnes engagées corinthiennes et composites et au troisième des gaînes ou termes. Les ordres sont séparés par des appuis ornés de balustres, de cartouches ou « vignettes », suivant l'expression de Georges Fricx. Un élégant pignon à saillies profondes et enroulements plantureux termine fort pittoresquement cette façade.

De précieuses boiseries « de compartiment » ornaient jadis la chambre

de ce métier. Elles encadraient sept tableaux de Nicolas-Emmanuel de Péry, d'Alost, retraçant l'histoire de Tobie.

Cet artiste, qui fut reçu dans la Gilde de S[t]-Luc à Bruxelles (1735-1763), exécuta de nombreux cartons de tapisseries et obtint même de ce chef le 4 avril 1745, en même temps que François Eisen, la franchise du service de la Garde bourgeoise. Le tableau ornant la cheminée et représentant l'apparition du Sauveur à saint Thomas était aussi des plus remarquables. Fricx, Moris et Mensaert ne citent point le nom du peintre.

Maison des Graissiers. *Brouette.* (1697)

La Maison du corps des Graissiers, autrement dite la *Brouette,* présente, à partir du rez-de-chaussée, deux ordres de colonnes ioniques et corinthiennes engagées, surmontés d'un ordre de pilastres composites. Un gable très-élevé flanqué de consoles volutées et enrichi de vases dorés, servait d'amortissement à cet édifice d'un style moins accentué que la Maison du *Sac.*

Peintures par J. van Orley et S. van Helmont.

Dans la chambre d'assemblée de cette Corporation, Jean van Orley et Siger Jacques van Helmont avaient peint l'*Histoire de Jacob* en six tableaux. Quoique de dimensions restreintes, cette chambre était l'une des plus jolies d'entre celles appartenant aux divers corps de métiers. On y voyait aussi une garniture de cheminée en cuivre rouge, relevée de dorures, martelée et ciselée par le fameux orfévre-dinandier van der Noot ou La Noot.

Cheminée en cuivre repoussé par van der Noot.

Maison des Boulangers. *Roi d'Espagne.* Architecte : J. Cosyns. (1697.)

Nous avons dit que la façade de la maison de la Corporation des boulangers, autrement dite le *Roi d'Espagne,* présentait un développement presque double de chacune des précédentes ordonnances. Cette façade était de Jan Cosyns, architecte et sculpteur bruxellois. M. Philippe van der Haeghen, bibliothécaire du duc d'Arenberg, nous en a communiqué un dessin contemporain faisant partie d'une collection précieuse que nous avons explorée des premiers en 1857 et souvent mise à contribution pour ce travail.

Elle a beaucoup souffert dans la fatale après-midi de 1793; ses trois étages présentent une superposition de pilastres des ordres dorique, ionique et corinthien. Le dernier entablement portait une balustrade surmontée de six figures, taillées en pierre d'Avesnes, par l'architecte sculpteur Jan Cosyns. D'après le tableau qui se trouve au Musée historique de Bruxelles, un beau trophée encadrant le buste de Charles II, roi d'Espagne, se voyait au milieu de la façade au-dessus du dernier entablement. Ce

Sculptures par J. Cosyns.

trophée composé d'éléments identiques à ceux que nous avons décrits à propos de la façade de la maison de M. de Voghel rue de Flandre, également élevée par Cosyns, était étoffé dans sa partie inférieure de figures d'esclaves enchaînés. Le distique suivant servait de millésime :

hæC statVIt pIstor VICtrICIa sIgna trophæI,
qVo CaroLVs pLena LaVDe seCVnDVs oVat.

Quatre médaillons en camées antiques, portant en bas-relief les profils d'empereurs romains, avaient été sculptés au-dessous des fenêtres du premier étage. La porte d'entrée était surmontée du buste de saint Aubert, patron du métier placé en 1697 d'après le chronogramme :

hIC qUanDo VIXIt, MIra In paVperes
pIetate eLVXIt

Peintures par V.-H. Janssens.

Au lieu et place de la maussade toiture actuelle, s'élevait autrefois « le cimier » comme parle Fricx, c'est-à-dire un beau dôme octogone de charpente, enrichi d'ornements de sculpture en grande partie dorés. Dans la chambre de ce métier on admirait sept tableaux tirés de l'Histoire sainte, peints avec une précision admirable par Victor Honorius Janssens (1664-1736), au dire de G. P. Mensaert, son élève et son biographe.

(B) Côté Sud-Est. *Grand Bâtiment.* Architecte : Nicolas De Bruyn (1698).

Le côté gauche ou Sud-Est de la Grand'Place était presque entièrement occupé par un vaste corps de logis, divisé en six propriétés sous une même toiture, appelé le *Grand Bâtiment*, construit tout d'une pièce en 1698 par l'architecte Nicolas De Bruyn dont nous avons déjà parlé plus haut.

C'est une inspiration évidente de l'application de «l'Ordre colossal» d'André Palladio et une réminiscence incontestable de ses ordonnances aux Palais *Tiene, Barbazano, Porto Coleoni*, mais surtout au fameux *Palazzo Valmarano*, à l'angle de la *Contadina di San Lorenzo* et du *Corso Principe Humberto* à Vicence. Le *Grand Bâtiment* figure sur l'un des tableaux de van Alsloot au Musée de Bruxelles. Sur son emplacement s'élevait au XIVe siècle six habitations distinctes : L'*Ermitage*, lieu d'assemblée des

marchands de vin, des légumiers et plus tard des Tapissiers de haute-lisse (*leghwerkers*), quand ces derniers quittèrent l'*Arbre d'or;* le *Château de Meynaert*, ou *Loge des Tanneurs*, ayant appartenu au XII[e] siècle à un échevin de Bruxelles; le *Moulin à vent;* le *Pot d'étain*, local d'assemblée des Charpentiers; la *Colline*, loge du métier des « Quatre couronnés » (architectes, tailleurs de pierre, maçons); en dernier lieu : la *Bourse*. Le magistrat fit l'acquisition de toutes ces propriétés en 1441, et, avec l'aide des Corporations, fit élever l'édifice symétrique que le bombardement détruisit de fond en comble en 1695.

Le *Grand Bâtiment*, avons-nous dit, se divisait en six habitations distinctes sous le même toit. Partant de la maison de la *Balance*, elles portaient les désignations suivantes: La *Bourse*, la *Colline*, le *Pot d'étain*, le *Moulin à vent*, le *Château de Meynaert* et l'*Hermitage*. Quatre appartenaient à des Corporations; deux formaient des propriétés privées. Ces dernières étaient : La *Bourse* et le *Moulin à vent*. En 1763, le *Grand Bâtiment* se divisait, dit Mensaert, « en sept maisons dont quatre sont au corps des métiers; savoir, des Quatre couronnés, des Charpentiers, des Meuniers et des Tanneurs. Les trois autres appartiennent à des particuliers. »

Maisons du *Grand Bâtiment*. (a) *Bourse*.

La *Bourse* n'offrait de spécialement remarquable, à côté de ses voisines, que le distique suivant qui constitue un double chronogramme, ayant trait à la reconstruction radicale du *Grand Bâtiment* en 1698 :

ah VeLoX fVrIbVnDa eXaUsIt franCIa bUrsaM.
nVnc eX eXUsta paX soLIDaM trIbUIt.

(b) *Colline ou Montagne*. Loge du métier les « Quatre Couronnés ».

La *Colline*, ou *Montagne*, appartenait aux Architectes, Maçons, Tailleurs de pierre formant le métier des « Quatre Couronnés » ainsi appelé des Patrons de cette antique Corporation. Le *Guide fidèle* à Bruxelles, imprimé chez J. Moris en 1761, nous donne les vers latins de l'inscription qui accompagnait son enseigne aujourd'hui disparue :

Collis ut in Cineres nuper fuit igne redactus,
Altior e Busto denuo crescit Apex.

Le *Pot d'étain* servait de Loge aux Charpentiers. (c) *Pot d'étain.* Loge des Charpentiers.

Le *Moulin à vent*, propriété particulière, devint la salle d'assemblée des Meuniers, en 1763, d'après Mensaert. (d) *Moulin à vent.* Meuniers (1763).

Le *Château de Meynaert* était ainsi appelé du nom d'un échevin qui en fût propriétaire au XII[e] siècle. Cette maison servit d'abord de local aux séances de l'*Ammanie*. En 1654 elle perdit cette qualification, s'appela l'*Écrevisse* (*De Kreft*) et constitua le lieu de réunion des Fruitiers. En 1759 elle fut achetée par la Corporation des Tanneurs, changea une troisième fois d'enseigne et devint *La Fortune*. (e) *Château de Meynaert*, puis *Écrevisse.* Tanneurs et Fruitiers.

L'*Hermitage* appartenait à la ville qui donnait en location ses diverses salles pour servir aux assemblées des Tapissiers de haute-lice et des Fabricants de bonneterie. Les Marchands de vin et les Légumiers y tinrent longtemps leurs séances. (f) *Hermitage.* Tapissiers de haute-lice, M[ds] de vin et Légumiers.

Trois perrons à doubles degrés, démolis en 1793, refaits de notre temps, conduisent au rez-de-chaussée, élevé sur un souterrain en contre-bas. Dix-neuf pilastres doriques dont les chapiteaux, dépourvus d'entablement, sont profilés en arrière-corps pour former cordon, supportent autant de pilastres corinthiens d'ordre colossal, embrassant deux étages, suivant le type mis à la mode par Palladio. Ces pilastres entablés et rudentés au tiers étaient surélevés par des socles également entablés devant lesquels étaient placés les bustes des ducs de Brabant dont les noms étaient gravés sur les piédouches. Un entablement, sans modillons ni denticules, surmonte les pilastres corinthiens. Les deux maisons formant l'avant-corps, accentué par une faible saillie, se terminent par un fronton en arc de cercle dont le tympan est orné d'un bas-relief allégorique, très-décoratif et très-mouvementé, figurant la paix ramenant aux Pays-Bas le Commerce personnifié par l'Escaut et l'Industrie, par des génies charpentant. La corniche porte, au droit du fronton cintré, une sorte d'attique à balustrade horizontale, enrichie de vases. Le garde-fou à balustres de l'arrière-corps est coupé par quatre fort jolies lucarnes circulaires encadrées de frontons et accompagnées de réveillons taillés en cônes de pin. Les panneaux entre seuils et linteaux sont tout unis, sauf à la *Maison des Charpentiers*, où ils ont été enrichis de trois cartouches portant les emblèmes connus de cette Corporation.

De toutes ces Loges d'assemblée, cette dernière seulement possédait au temps de Mensaert une décoration intérieure digne d'admiration. On y remarquait six tableaux de S. van Helmont et deux de J. van Orley, ayant trait à la légende de saint Joseph, patron du métier. « La chicane des anciens » Doyens avait fait évanouir toutes les raretés qu'on admiroit autrefois » dans les trois autres chambres » ajoute l'écrivain précité pour justifier cette détresse contrastant avec la splendeur des Loges avoisinantes.

Peintures de J. van Helmont et J. van Orley.

Maison de la *Balance*. (1704.)

Au côté gauche de cet édifice, vers la rue de la Colline, se voit la Maison de la Balance (*De Wage*), prétenduement élevée sur un dessin de Rubens, mais en réalité construite par un maître anonyme après le bombardement en 1704. Les deux nègres qui supportent le balcon, les caryatides de la fenêtre cintrée du premier étage, les frises, les consoles et l'ordonnance du charmant gable terminé par un obélisque, souvenir d'un motif favori de Vredeman De Vries, sont remarquables au point de vue de la sculpture. Il est fâcheux que cette jolie façade soit encaissée à cause du peu de largeur de la rue.

Maison de la *Demi-lune*. Ceinturonniers. (1704.)

Joignant la *Balance*, se voit encore une maison portant l'enseigne : la *Demi-lune* (*Halve maan*), rebâtie la même année que la *Balance* et appartenant autrefois à la Corporation des « Ceinturonniers. » Elle a conservé de remarquables cartouches dont l'un offre un croissant à profil humain. On sait que l'orfévre Van de Putte, l'instigateur des troubles de 1698, habita cette demeure.

Coffy. *Renommée* servant d'enseigne, sculptée par Marc de Vos.

La maison attenante appelée le *Coffy* était jadis occupée par un «Caffé» cité dans les Mémoires du chevalier de Ravanne, page du Régent de France et Mousquetaire, réfugié à Bruxelles à la suite d'un duel malheureux. En 1705 des artistes italiens y donnèrent des représentations théâtrales. Rendez-vous de la bonne compagnie au XVIIIe siècle, il le devint aussi plus tard des patriotes de la Révolution brabançonne. Cette maison avait pour enseigne une Renommée, sculptée par Marc de Vos, le Vieux; pièce admirable au dire de Mensaert. La statue a disparu, la maison a perdu son caractère architectonique, mais le cabaret est toujours ouvert.

Maison particulière, rue des Chapeliers. (1697.)

A la droite du *Grand Bâtiment* vers la rue des Chapeliers demeure encore debout une maison particulière d'un fort beau style portant le mil-

lésime de 1697. La petite porte « style Francquart » avec abat-jour est d'un heureux motif. Les consoles sous le cordon du premier étage portent encore le socle des figures qui les surmontaient autrefois. Ajoutons que cette façade est terminée par un pignon bien découpé, orné d'œils-de-bœuf et de volutes, mais dont tous les « réveillons » ont disparu. Cette maison a conservé assez d'éléments intéressants pour motiver quelque jour une restauration complète.

(C) Côté Sud-Ouest. Taverne : *Mont Thabor*. (1702.)

A partir de la rue des Chapeliers, vers l'aile gauche de l'Hôtel de Ville, l'on comptait autrefois cinq propriétés distinctes : le *Mont Thabor*, rebâtie en 1702, aujourd'hui cabaret à l'enseigne : les *Trois Couleurs*; la *Rose*, ancienne taverne historique, reconstruite la même année, et qui fut tenue au XVe siècle par un certain d'Arquennes, célèbre par la beauté et les galanteries de sa femme; l'*Enfer* (*Hille*), depuis l'*Arbre d'or* (*Op den Gulden boom*). Cette maison appartenait en 1476 au métier des Tapissiers (*leghwerkers*) pour lors arrivé à l'apogée de sa prospérité et de sa splendeur. Construite en pierre en 1638 aux frais du métier des Brasseurs, elle dut être rebâtie soixante années après. Le *Cygne*, autre taverne en bois, entourée de charmilles, est mentionnée dans les Chroniques dès 1346. Toutes ces maisons existent encore moins la dernière l'*Étoile*, démolie il y a une vingtaine d'années pour élargir la rue de ce nom (aujourd'hui de l'Hôtel de Ville).

Taverne : *La Rose*. (1702.)

Maison des Brasseurs (ancienne Loge des Tapissiers). Enseigne : *Enfer*, puis *Arbre d'or*. (1698.)

L'ordonnance de la façade de la *Maison des Brasseurs* de même que celle du *Grand Bâtiment* s'écartent du type des autres constructions et affecte « l'Ordre colossal » mis à la mode par Palladio et que Perrault imita avec tant de succès à la colonnade du Louvre.

Au rez-de-chaussée, quatre colonnes doriques, engagées, d'un module un peu massif, cannelées au tiers, sont chargées dans leur partie inférieure de bossages affectant la forme de congélations, motif emprunté aux grottes des Jardins Boboli et aux Nymphées des villa Mondragone, Pamphili ou Borghèse. Les quatre colonnes de l'ordre supérieur sont composites; lisses jusqu'au tiers inférieur, le restant du fût est orné de guirlandes de feuillage d'un assez fort relief, motif que Rubens et ses élèves affectionnaient particulièrement.

Les trois entre-colonnements sont percés de deux étages de fenêtres rec-

tangulaires séparées par des bas-relief « entablés ». Un fronton, en arc de cercle, s'étend sur toute la façade. Le tympan offre des lions accroupis, en ronde bosse, placés de chaque côté d'une table architecturale où se lisaient autrefois les vers suivants à la louange de l'Électeur de Bavière :

Dum premeret radiis nostram Sol gallicus urbem
Te solum in moestos vidimus ire rogos,
Quid mirum Geticae qui fregit cornua lunae
Gallica si solis lumina non metuat.

Statue équestre en pierre de Maximilien-Emmanuel par Marc de Vos. (1698.)

En 1698, les Doyens du métier des Brasseurs firent placer sur le large piédestal à dauphins qui sert d'amortissement au fronton circulaire, une statue équestre en pierre de Maximilien-Emmanuel, exécutée par Marc de Vos le père. Enlevée par un ouragan en 1751, elle fut remplacée par le portrait équestre du prince Charles de Lorraine, en cuivre doré, repoussé au marteau avec un rare talent par un orfévre bruxellois, André Simons (16 juin 1752). Cette date est inscrite en chiffres romains sur la frise de l'entablement composite.

Statue en cuivre repoussé de Charles de Lorraine par André Simons (1752).

La statue de saint Arnold, patron du métier, se voyait entre les deux feuilles d'acanthe du piédouche. Le culot-console seul existe encore. La figure fut brisée en 1793. La statue du prince Charles disparut à l'époque de la seconde invasion républicaine. Celle qui se voit actuellement est moderne.

La grande salle d'assemblée de la maison des Brasseurs, qui sert aujourd'hui de lieu de réunion à l'*Association libérale*, a conservé une partie de son cachet primitif; le plafond est à peu près intact, mais le portrait de Jean le Bon, duc de Brabant, bienfaiteur du métier, et les cinq tableaux peints par J. van Orley, C. Eyckens et V. H. Janssens ont disparu.

Peintures par J. van Orley, C. Eyckens et V. H Janssens.

Maison des Bouchers. *Cygne* (1720).

A côté se voit la maison du *Cygne*, rebâtie par la Corporation des Bouchers en 1720 d'après le chronogramme :

hæC DoMVs LaNea eXaLtatUr

qui se lisait jadis sur l'acrotère du fronton. C'est la plus moderne et la plus classique des façades de la Grand'Place.

Trois étages de fenêtres rectangulaires à chambranles surmontées d'un riche entablement, formé de consoles alternant avec des rosaces, au-dessus duquel surgit une haute toiture à arêtes curvilignes, percées de lucarnes et portant une plate-forme à balustrade, composent son ordonnance. J. de Kinder avait sculpté trois statues, au-dessus de la corniche, ainsi que deux enfants placés aux angles du balcon de la fenêtre du premier étage. Ces sculptures ont disparu. La baie centrale est encadrée par deux colonnes ioniques à fronton interrompu, elle est accompagnée d'un médaillon ovale et offre un chiffre d'initiales enlacées F. P. (*Franciscus Primus*) se rapportant sans doute à l'époux de Marie-Thérèse, l'empereur François I[er] (1745-1756).

Sculptures de J. de Kinder.

« La façade de cette maison, est, selon moi, la plus belle de la place » écrivait Mensaert : cet aveu de la part d'un artiste qui suivait encore dans sa peinture les traditions de Rubens, nous apprend mieux que de longues dissertations les changements que le goût architectural subissait insensiblement depuis le premier tiers du XVIII[e] siécle. Cette façade fait déjà pressentir les tendances néo-antiques de L. B. de Wez qui fut en Belgique l'introducteur du style improprement appelé Louis XVI.

Dans la chambre d'assemblée du *Cygne* on admirait un superbe plafond, exécuté à la manière italienne de Pozzo, par Sevin, l'auteur déjà nommé du plafond de la nouvelle sacristie de l'église de la Chapelle (1752), et, au dire de Mensaert, « très-habile maître de ce genre, dans l'architecture et dans les » ornements. »

Plafond de perspective par Sevin.

Cette salle était encore ornée de quatre tableaux décoratifs du peintre milanais Cadeschino. Zinner, l'architecte du Parc de Bruxelles, mourut, plus qu'octogénaire, dans la maison du *Cygne*.

Peintures de Cadeschino.

Un souvenir se rattache à la maison de l'*Étoile* qui servait autrefois d'*Ammanie*. Vainqueur à Scheut, le mercredi 17 août 1356, jour funeste que les Bruxellois appelèrent depuis *den quaeden woensdag*, Louis de Maele y fit planter son étendard ; mais le 24 octobre suivant, Éverard s'Heren-Claes, échevin de Bruxelles, délivrait la ville avec l'aide des métiers. Vingt-six ans plus tard, on l'y apportait mutilé à la suite d'un guet-apens, tendu par le sire de Gaesbeek qui voulait empiéter sur les droits de la Commune. La maison de l'*Étoile*, dont les plans sont conservés, grâce à la création du Boulevard

Maison de l'*Étoile*. (1696.)

central et de l'Avenue du Midi, pourra être rétablie sans causer de préjudice à la circulation.

(D) Côté Nord-Est. *Brood huis.* Maison du Roi. Loges des Serments des Arbalétriers, Espadonneurs et Arquebusiers.

Le côté opposé à l'Hôtel de Ville était occupé par la « Halle au Pain » (*Brood huis*) élevée en 1516 par Van Pede, avec le concours de Rombaut Keldermans et de Dominique de Wagemaker. Cet édifice renfermait, outre différents tribunaux comme le « Consistoire de la Trompe » et l'Officialité, les Loges de trois Gildes armées : le *Grand Serment;* les *Schermers*, *Espadonneurs* ou « Gladiateurs » et les *Coloveniers* ou Arquebusiers. Au XVIe siècle il servit aussi de Prison d'État. Depuis le XVIe siècle on l'appelait vulgairement *Maison du Roi.*

Avant le bombardement, le pignon droit et les lucarnes de cet édifice présentaient de gracieux spécimens du style de la première Renaissance. Il serait fort désirable de voir rétablir ce gable « plateresque » avec ses crêtes et ses statues d'hommes armés. La Grand'Place de Bruxelles réunirait de la sorte des échantillons remarquables de chacune des transformations que subit aux Pays-Bas l'art italien de la Renaissance depuis Charles-Quint, jusqu'au règne de Marie-Thérèse. Quant aux quelques maisons sans valeur architectonique, on pourrait les remplacer ou par la reconstruction de façades contemporaines qui tombent chaque année, hélas ! sous la pioche des démolisseurs et finiront par disparaître tout à fait; ou par des compositions en style néo-flamand, inauguré avec tant de succès à la *Maison des Chats* du Boulevard central.

Peintures de van Orley et Janssens.

La chambre du Grand Serment, qui servait de « Concert noble » dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, était ornée de sept grandes toiles de van Orley et de Janssens. On y voyait un magnifique dressoir, surmonté des portraits des Archiducs Albert et Isabelle. Sur ce dressoir l'on plaçait aux jours de fête les coupes rares et autres pièces curieuses d'orfèvrerie, offertes par les souverains et les princes qui honorèrent jadis les tirs et les festins de ces antiques et vaillantes milices bourgeoises.

Les chambres des Escrimeurs ou Gladiateurs et celle des Couleuvriniers, placées vis-à-vis, étaient également riches en tableaux et portraits historiques des Chefs-Doyens.

A la droite de la *Brood huys* se voient les dernières maisons de Corpo-

rations dont il reste à nous occuper : l'*Ammans Kamerke* ou Chambrette de l'Amman; la *Maison des Peintres* et plus tard du Serment des Arbalétriers, enseignée : *Le Pigeon* et la *Maison des Tailleurs*, appelée *La Taupe*. Au coin de la ruelle des Harengs s'élevait la Chambrette de l'Amman ainsi désignée du nom du magistrat qui y tenait ses audiences. Elle offre trois ordres de pilastres superposés: dorique, ionique, corinthien. L'entablement dorique n'offre de triglyphes qu'au droit des pilastres. Les chapiteaux des deux ordres supérieurs ont disparu. Le gable est pittoresque dans sa simplicité. Cette maison fut construite en 1700 par Corneille Mombaërts.

Chambrette de l'Amman (*Ammans Kamerke*). Architecte : Corneille Mombaërts (1700).

La façade de la Loge des Peintres est toute imprégnée de réminiscences italiennes. Les refends du rez-de-chaussée, la vénitienne du premier étage, l'allure des ordonnances ionique et composite des deux étages, le pignon en forme d'attique surmonté d'un fronton, la délicatesse des moulures, la sobriété des profils, accentuée davantage par l'opposition de quelques ornements plantureux, en font un morceau véritablement digne d'éloges et dont le nom de l'architecte aurait mérité d'être conservé. Cette maison est la plus ancienne de toutes celles qui s'élèvent sur la Grand'Place, on la voit figurée sur la gravure de Hogenberg, représentant l'entrée à Bruxelles de l'archiduc Ernest, frère d'Albert, en 1595.

Loge des peintres. *Pigeon.* (Existait en 1595.)

La façade de la maison des Tailleurs est toute chargée de dorures; des pilastres ioniques en décorent le rez-de-chaussée, la porte se trouve au centre, décorée d'un entourage, genre Francquart, à frontal bien accusé, qu'une malencontreuse enseigne empêche de voir depuis bientôt vingt ans.

Maison des Tailleurs. *Taupe* (1698.)

Au-dessus des pilastres ioniques s'élève un grand ordre composite qui comprend deux étages percés de fenêtres rectangulaires surmontés de frontons au premier étage. La frise de l'entablement de cet ordre est délicatement ciselée de rinceaux. Le pignon terminal avec balustres rampants et acrotère central, surmonté d'un vase est d'un effet pittoresque, mais d'une fantaisie un peu risquée. G. Frix, dans sa description de Bruxelles, définit ainsi la maison des Tailleurs : « Celle de gauche est de très-belle pierre dans toutes les règles de la sculpture et de l'architecture. L'édifice est surmonté d'un vase au lieu de leur patron qui est saint Boniface. » Sur le

socle du vase se lit le distique chronogrammatique suivant qui nous apprend que l'édifice fut terminé en 1697.

qVas fVror hostILIs sVbVerterat IgnIbVs æDes,
sartor restaVrat præsIDIbVsqVe DICat.

Ce qui frappe le spectateur qui débouche pour la première fois sur notre Grand'Place, c'est la réunion pompeuse de tant d'éléments décoratifs, imaginés et traduits avec une inépuisable verve et une fécondité heureuse par ces vieux maîtres flamands, peintres, sculpteurs ou architectes, qui passent à bon droit pour les premiers coloristes du monde.

Principaux édifices anonymes conçus dans le style italo-flamand. Bourse de Lille. (1662.)

Un remarquable spécimen du style Rubens, datant de 1662 et dont le nom de l'architecte nous est inconnu, c'est la Bourse de Lille (Ryssel). On sait que cette ville fit pendant des siècles partie de nos dix-sept provinces, et ne fut annexée à la France que depuis le fatal traité d'Utrecht (1713).

J. Harrewijn nous a laissé une gravure de cet édifice. Comme style général il se rapproche des « Propylées » de l'abbaye de St-Michel, rue du Couvent, à Anvers, et des motifs employés par Jordaens pour la décoration architecturale de l'atelier de sa demeure. Constatons aussi la prédilection particulière de l'architecte de la Bourse de Lille pour les chambranles interrompus par des claveaux. Remarquons enfin le type de la porte d'entrée et l'emmanchement de la fenêtre du premier étage qui rappellent tout à fait la Maison de Jordaens.

Les panneaux séparatifs des six fenêtres qui se voient aux côtés de l'ordonnance centrale sont décorés, au premier étage d'un ordre rustique alternant avec des pilastres en gaînes; au second, de caryatides et de colonnes engagées, d'ordre ionique, placées alternativement.

Les baies sont quadrangulaires à tous les étages; des claveaux, des cartouches « en vignette, » des guirlandes, donnent à cette façade une physionomie originale et plantureuse d'un grand sentiment de couleur et d'une recherche visible de l'effet pittoresque.

Hôtel de Ville d'Ostende (1711.)

Mentionnons, à son tour, parmi les constructions civiles, l'*Hôtel de Ville* d'Ostende, bâti en 1711 par un architecte anonyme. L'ordonnance de cet

édifice témoigne d'un véritable souci de l'aspect pittoresque et des exigences locales. Deux campaniles octogonaux, à toitures tourmentées, ovoïdo-pyriformes, du style loyolite — un seul fut exécuté — accentuaient les extrémités des deux ailes de bâtiments aboutissant à une rotonde centrale. L'édifice n'avait qu'un bel étage sur soubassement. Un large perron à double rampe permettait d'atteindre cet étage du niveau de la voie publique. Le pavillon central à huit pans, d'ordre ionique, émergeait au-dessus du reste de la façade formant un second étage. La toiture en ardoise, percée de lucarnes en œil-de-bœuf, avait pour amortissement un Mercure doré. Tous les caractères distinctifs du style italo-flamand de la deuxième époque se retrouvent dans cet édifice. Un type plus complet encore du style Rubens était le château de Boesinghen, dans la châtellenie d'Ypres, bâti par un architecte inconnu pour Messire Gaspard de Turpe.

Château de Boesinghen. (Châtellenie d'Ypres.)

Pour établir la physionomie architecturale complète d'une époque, il ne suffit pas d'étudier les monuments seuls, il faut encore approfondir les types affectionnés par les arts décoratifs et somptuaires; l'ameublement monumental religieux ou civil.

Ameublement monumental religieux et civil.

Au nombre des œuvres anonymes, plaçons au premier rang les Stalles de Soignies, datées de 1676. Elles constituent, dans leur ensemble, l'un des plus splendides morceaux d'ameublement du style rubénien ou loyolite. Citons après cela les Stalles de Vilvorde, assez sobres de fantaisies borrominiennes; celles des Dominicains, à Anvers; de St-Bavon, à Gand; de St-Jacques, à Bruges; enfin les très-remarquables boiseries du chœur de l'église abbatiale de Grimberghen, dont le dessin vraiment grandiose fait songer à Faid'herbe, restaurées naguère avec habileté par M. Joseph Dupont.

Stalles de Soignies. (1676.)

Stalles: Vilvorde. Dominicains, Anvers. St-Bavon, Gand. St-Jacques, Bruges. Grimberghen.

Aux Stalles de Soignies joignons aussi le Jubé construit en 1640, grâce à la générosité de Messire Gilles Du Mont, prévôt du Chapitre; puis citons au courant de la plume parmi les œuvres les plus caractéristiques :

Jubé de Soignies. (1640.)

Les confessionnaux de l'ancienne église des Jésuites, à Louvain, et ceux de St-Paul, à Anvers.

Confessionnaux. Lambris.

L'intérieur de l'église de St-Loup, à Namur, voûtes, confessionnaux et autels.

Les boiseries et l'ameublement des anciennes Halles, à Louvain.

Constructions particulières. Portes, genre Francquart, à Anvers. (1644-1716.)

Parmi les constructions particulières à Anvers :

La façade de la Corporation des Tanneurs (1644); l'entrée de la Loge des Brasseurs (1655); les portes, genre Francquart, situées rue du Trèfle (1663); canal des Vieux-Lions : timbrée d'un cartouche portant une main ouverte, armoiries de la famille Geelhand (1669); rue du Vallon-Vert : sans abat-jour (1672); rue Kipdorp : porte double à monclair sculpté portant l'enseigne : *In de Heilige Drijvuldigheidt*. Joignons-y : la *Gulde poort*, canal au Sucre; la belle entrée carrossable, rue Happart; celle de la courte rue des Claires, avec un buste en niche; le grand porche de la Chapelle, rue de l'Empereur; les portes bâtardes : rue Vieille-Bourse, rue aux Laines, courte rue de l'Hôpital, rues du Goddart et du Chapelet. Enfin, la porte de la rue du Roi, dont le millésime est précieux à relever, car il prouve qu'en l'année 1716 l'influence de la maison professe des Jésuites, à Anvers, maintenait toujours en honneur les traditions de l'architecture de Rubens.

Hôtel du Roi d'armes (Galerie Bortier), à Bruxelles (1763).

Le portique aux massives proportions et au plantureux tympan sculpté de l'ancien Hôtel du Roi d'armes du Brabant, aujourd'hui frontispice de la galerie Bortier, à Bruxelles, dont le style rentre tout à fait dans la manière de Faid'herbe ou de Cosyns et qui, malgré la date de 1763 (peut-être celle d'une restauration ?), appartient à la deuxième époque loyolite.

Monuments funéraires à St-Rombaut à Malines. Mathias Hovius (anonyme 1620).

Les monuments funéraires de Mathias Hovius, à St-Rombaut de Malines († 1620), dont la statue de terre cuite, d'une main inconnue, est si largement exécutée qu'on la prendrait pour une ébauche. On sait que Faid'herbe, le sculpteur-architecte, ordonna l'étoffage de ce tombeau à l'époque où il éleva le maître-autel (1665). Tout à côté : les monuments funèbres d'André Cruesen, le chef-d'œuvre de Faid'herbe (1669), et celui d'Alphonse de Berghes (1689), dont la statue de marbre blanc est de Marc de Vos, le vieux, et l'architecture d'un autre Bruxellois, appelé Van Brée. Ce dernier pourrait bien être l'architecte de l'une ou l'autre des maisons anonymes de la Grand'Place et particulièrement de celle qui porte l'enseigne du *Renard*.

André Cruesen (Faid'herbe 1669).

Alphonse de Berghes (Marc de Vos 1689).

Autel et Tabernacle de St-Donat, à Bruges.

L'autel ou chœur de St-Donat, à Bruges, et le Tabernacle aujourd'hui détruits.

Jubé de N.-D. au Sablon. Buffet d'orgues par Jean van Gelder. (1763.)

La tribune du Jubé de marbre de Notre-Dame au Sablon, à Bruxelles. Le buffet d'orgues est postérieur et a été exécuté en 1763 par Jean Van Gelder.

Boiseries du chœur de la Vierge à N.-D. de la Chapelle.

La boiserie du chœur et l'autel de la Vierge de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, les encadrements des paysages de van Artois et le banc de communion du même chœur.

Portaulx intérieurs : Béguinage, Malines. Ste-Dymphne, Gheel. Ste-Walburge et St-Jacques, Anvers. N.-D. de la Chapelle, Bruxelles.

Les *Portaulx* intérieurs du Béguinage, à Malines; de Ste-Dymphne, à Gheel; de Ste-Walburge, aujourd'hui détruits, de N.-D. de la Chapelle, à Bruxelles et de St-Jacques, à Anvers.

Plusieurs des remarquables monuments funéraires des principales églises des Pays-Bas, particulièrement de Ste-Gudule, à Bruxelles, de St-Bavon, à Gand, de St-Jacques, à Anvers, etc., etc.

OEuvres diverses décoratives et somptuaires.

Nous connaissons les noms d'un certain nombre d'artistes qui élaborèrent à cette époque des œuvres décoratives et somptuaires; nous citerons d'abord :

Décoration de la *Cabine d'apparat* du navire monté par l'Infante Marie-Thérèse, fille de Philippe IV. Guillaume-Jacques van Werden. (1660.)

Guillaume-Jacques van Werden — comme Gaspard de Craijer, « archier et garde du corps de Sa Majesté » — dessina la splendide décoration de la Cabine d'apparat, du navire amenant d'Espagne à Louis XIV, en 1660, l'infante Marie-Thérèse, fille de Philippe IV. Cette ordonnance, digne du meilleur temps du style Rubens, nous a été conservée par une superbe gravure de Vosterman qui burina également en cuivre, d'après un dessin de van Werden, la vue à vol d'oiseau de la tour et du couvent des Carmélites de Bruxelles.

Maître-autel de N.-D. au delà de la Dyle à Malines. Pastorana, architecte.

Pastorana, architecte-sculpteur, qui donna les plans du maître-autel de l'église de Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines, dont la partie sculpturale fut confiée aux artistes malinois : J.-F. Boeckstuyns, Fr. Langhsman et Laurent Van der Meulen. Pastorana reçut pour son dessin et pour son concours 2,065 fl. 3 s. 2 den., d'après les comptes des archives compulsés par M. E. Neefs.

Autel de la chapelle de la Vierge. Monument du comte d'Isenbourg. Église Ste-Gudule. Jean Voorspoel.

Jean Voorspoel, disciple de J. Du Quesnoy, qui sculpta l'autel de marbre noir et blanc de la chapelle de la Vierge en l'église Ste-Gudule aux frais du comte Ernest d'Isembourg († 1664), dont il fit le monument funéraire, orné de figures allégoriques de marbre et placé dans le même chœur.

Tombeaux de J. et P. F. d'Ennetières. Jean Van Delen (1677-1678).

Jean Van Delen († 1703), auteur des statues d'apôtres, confessionnaux, etc., de l'église Ste-Gudule, qui conçut et exécuta les monuments funéraires de Jacques d'Ennetières, baron de la Berlière, et de Philippe-François d'Ennetières, marquis de Mottes, qui y furent inhumés en 1677-1678.

Sculptures des chapelles de Ste-Ursule et de St-Marcou à Notre-Dame au Sablon.

Cosyns, Van Mildert, de Grupello qui exécutèrent, en 1690, l'ordonnance architecturale et sculpturale des deux chapelles de Ste-Ursule et St-Marcou, servant de mausolée à la famille des princes de Tour et Taxis en l'église de Notre-Dame au Sablon. Les trois Vertus théologales qui sont dans les niches du bas du dôme de la chapelle de Ste-Ursule sont de Van Delen.

Tombeaux de la famille Roose à Ste-Gudule. Langhemans (1673). Van Bauerscheit (1700).

François Langhemans (1661-1720), élève de Luc Faid'herbe, qui éleva dans le chœur du Saint-Sauveur dans l'église Ste-Gudule, à Bruxelles, le monument de Pierre Roose, chevalier de la Toison d'or, décédé en 1673, dont on voit la statue de marbre, agenouillée sur le sarcophage. Ce monument fait pendant à celui de son petit-fils, Pierre-Ferdinand Roose, baron de Bouchout, sculpté par Jean-Pierre Van Bauerscheit (1699-1768), le jeune, en 1700. On sait que Langhemans est encore l'auteur du magnifique maître-autel de l'église de l'abbaye de Grimberghen.

Maître-autel de Grimberghen Langhemans.

Rombaut Verhulst, de Malines (1624-1696), qui travailla toute sa vie en Hollande où il exécuta les monuments funéraires des plus célèbres amiraux des Provinces-Unies. Leyde possède de cet artiste le *Lion du Bourg* et les décorations sculpturales du *Waag* (Poids de la ville) et de l'Hôtel *Boterhuis*, exécutées en 1661 et les lions et emblèmes guerriers de la *Zijlpoort* (1664).

Monuments funèbres d'amiraux hollandais, Lion du Bourg, Waag, hôtel Boterhuis (1661), Zijlpoort (1664) à Leyde. Rombaut Verhulst.

Michel Van der Voort, le vieux (1667-1737), auteur des mausolées placés aux deux côtés de l'autel de l'ancienne église des Dominicains, à Bruxelles; l'un de la famille Coxie, l'autre de la famille van Caverson. L'église des Dominicains est aujourd'hui démolie.

Mausolées des Familles van Orley et Caverson dans l'ancienne église des Dominicains à Bruxelles. Michel van der Voort le vieux (1667-1737).

Nicolas Simons, sculpteur et architecte, qui donna les plans de l'autel de la Vierge pour l'église St-Nicolas, à Bruxelles, ainsi que des deux confessionnaux et du maître-autel de l'abbaye de Ninove.

Autel de l'Église St-Nicolas à Bruxelles. Confessionnaux de l'abbaye de Ninove. Nicolas Simons.

Sutincks, qui éleva, en 1716, dans la chapelle de la Vierge en l'église Ste-Gudule des stalles, aujourd'hui disparues, qui lui furent payées 600 florins.

Stalles de la Chapelle de la Vierge. Église Ste-Gudule. Sutincks (1716).

Henri-François Verbruggen ou Van der Brugghen (1655-1724) qui fit pour les Jésuites de Louvain (1699-1702) la splendide chaire de vérité, qu'à la demande du comte de Cobentzl, Marie-Thérèse fit placer, après leur suppression (1773), dans l'église Ste-Gudule. Les animaux furent ajoutés en 1780 par Jean-Baptiste Van der Haeghen; ainsi tombe d'elle-même la légende, plus ingénieuse que vraie, imaginée à propos du choix de ces

Chaire de vérité des Jésuites de Louvain. H.-F. Verbruggen. (1699-1702.) Transférée à Ste-Gudule (1773). Animaux ajoutés par J.-B. Van der Haeghen (1780).

animaux par lesquels le sculpteur aurait voulu personnifier les défauts et le caractère acariâtre de sa femme. Verbruggen fit aussi pour l'église de Grimberghen quatre confessionnaux magnifiques, les plus beaux peut-être des Pays-Bas n'étaient ceux de St-Paul, à Anvers.

Confessionnaux de Grimberghen. H. Verbruggen.

Laurent van der Meulen (1645-1719), Tobias, van Beveren (1630-90), les deux De Vos, Guillaume Kerrix père (1682-1745), exécutèrent également de nombreux morceaux d'architecture et de sculpture décoratives.

Sculptures diverses.

Dans le livre intitulé : *Les marques d'honneur de la Maison de Tassis*, imprimé à Anvers, chez Moretus, en 1645, l'on trouve une remarquable série d'estampes allégoriques enrichies de cartouches, très-originaux, composés par Nicolas van der Horst (1598-1646). L'auteur du texte, Louis Chifflet, qui traduisit de l'espagnol le voyage du prince Don Ferdinand, appelle ces entourages : « volutes de marmousets » et « méandres artistement conduits. » Les cartouches de van der Horst constituent une variante originale des thèmes loyolites et des motifs de prédilection de Rubens.

Cartouches du livre des « Marques d'honneur de la maison de Tassis » (1645). Nicolas van der Horst. (1598-1646).

Fidèle au plan que nous avons suivi jusqu'ici, après l'architecture bâtie, l'ameublement monumental ecclésiastique ou civil, il nous reste encore à examiner la valeur de ces ordonnances architectoniques éphémères élaborées à l'occasion de Joyeuses-Entrées des souverains, de Jubilés ou Calvacades religioso-civiles.

Ordonnances architectoniques élevées à l'occasion de réjouissances religioso-civiles.

La vitalité du sentiment artistique flamand, même aux périodes les plus calamiteuses de notre existence politique, semblait se réveiller à l'approche de ces festivités pittoresques toujours saluées avec allégresse par lepeuple entier. La spontanéité et le relief grandioses de nos solennités nationales célébrées depuis 1830, à l'occasion d'anniversaires patriotiques, à Bruxelles, Anvers, Gand, Bruges, Malines, etc., ne procèdent-ils pas directement de l'entrain et de la splendeur imposante des *Blyden Inkomsten* et des *Ommegancken* d'autrefois; ne perpétuent-ils pas dans l'ère des libertés modernes, les vivaces traditions d'amour de l'indépendance, affirmées par ces manifestations séculaires, dont l'origine remontait à l'octroi de nos plus vieilles franchises communales.

Prédilections persistantes des flamands pour ces sortes de spectacles.

Dans l'étude de ce genre spécial de documents élaborés par les continuateurs de la manière architecturale de Rubens, la priorité de date nous fera

Entrée de Ferdinand d'Autriche à Gand. Arcs de triomphe de Gaspard de Crayer, élève de Rubens. (25 avril 1635.)

placer, d'abord, l'œuvre de l'un de ses plus célèbres et de ses plus féconds disciples. Gaspard de Crayer (1584-1669) peignit en effet, pour l'entrée de Ferdinand d'Autriche à Gand, une série d'arcs de triomphe qui constituent une sorte de pendant de la *Pompa introïtus*.

Les Joyeuses-Entrées du Cardinal-Infant dans les cités de van Arteveld et de Rubens eurent lieu la même année à trois mois de distance (27 janvier, 25 avril 1635). Les éléments de ces festivités, préparés à l'avance, s'élaborèrent en même temps. Gaspard de Crayer eut-il connaissance des esquisses de Rubens; vint-il à Anvers consulter son ancien maître; visita-t-il l'atelier où van Thulden dirigeait un essaim de peintres chargés de brosser, grandeur d'exécution, les compositions de l'immortel Anversois? Nous n'en savons rien. Rapprochant cependant dans une étude attentive et sérieuse les planches de l'*Introïtus triumphalis* de Gand, de la *Pompa introïtus* d'Anvers, nous y retrouvons avec une incontestable évidence les motifs favoris de Galeas Alessi, objets de la prédilection particulière de Rubens. Bien plus, dans les compositions de Gaspar de Crayer on remarque une circonspection mal dissimulée dans le choix des étoffages. Ces compositions décoratives trahissent encore une évidente timidité résultant du peu d'habitude de l'artiste à manier les éléments architecturaux et à s'affranchir des règles ordinaires du style classique. Pour le prouver, il suffit de mettre en regard la facilité d'assimilation des ressources ornementales; les étoffages francs et prime-sautiers des vitraux de Ste-Gudule à Bruxelles, peints sur les cartons de Théodore van Thulden. Ce dernier, décorateur-architecte d'une envergure bien autrement puissante que Gaspar de Crayer, possédait encore des connaissances spéciales qui lui permettaient de tenir compte de la possibilité de construction des thèmes les plus hardis et d'atteindre à cette vraisemblance positive qui distingue les décors des architectes de profession.

Valeur comparative de la *Pompa introïtus* d'Anvers et de l'*Introïtus triumphalis* de Gand.

Caractères distinctifs des étoffages architectoniques de G. de Crayer et de T. van Thulden.

Dans l'*Introïtus triumphi* de Gand il y a plus de tableaux de chevalet que de peintures décoratives, plus de personnages que d'architecture et de groupes sculpturaux en trompe-l'œil. On peut facilement constater le contraire aux ordonnances vertigineuses de la *Pompa introïtus*. Les scènes se passent dans un milieu architectural qui semble vrai à force de précision technique; les tableaux sont inséparables de l'architecture, les personnages sortent réso-

lûment des baies ou sont vus en plafond. Pour conserver les mains des portraits colossaux de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, au Musée de Bruxelles, n'a-t-il pas fallu enlever à l'étoffage architectural adjacent la partie supérieure de la balustrade? En faisant sortir ses personnages des arêtes du cadre architectural, Rubens donnait à ses décors tout le réalisme palpitant d'une construction matérielle.

Recueil des Arcs de triomphe de la Joyeuse entrée de Gand, imprimé à Anvers avec texte de Guillaume Becanus. S. J. (1636.)

Au chapitre sixième de ce livre nous avons analysé la *Pompa introïtus*. Le recueil des Arcs de triomphe de Gand porte pour titre : « Sereniss. prin-
» cipis Ferdinandi Hispaniarum infantis triomphalis introïtus in Flandriae
» metropolim Gandavum, auctore Guilelmo Becano S. J. Antverpiae ex
» officina Joannis Meursii, 1636. »

C'est un grand in-folio plano, très-soigné comme gravure et typographie.

Le texte latin, d'une recherche un peu pédante, est entremêlé de prose et de vers comme le commentaire de Gevartius. Becanus, véritable lettré, versé à la fois dans la Bible et les poëtes, fait à propos de ces décors un assez curieux mélange de sacré et de profane, tout à fait dans le goût du temps. En souvenir de Virgile et d'Homère, ses auteurs favoris, il salue Ferdinand de cette dédicace bilingue empruntée aux héros de l'Illiade et en particulier au roi Agamemnon « pasteur des peuples. »

TIBI FERDINANDE, ΠΟΙΜΕΝΙ ΛΑΩΝ.

Valeur de ces ordonnances : l'*Arcus Carolinus*.

La plus belle, au point de vue architectural, de toutes les ordonnances de Gaspard de Crayer est, sans contredit, l'*Arcus Carolinus* (*Laniorum Pegma*) élevé à la gloire de Charles-Quint. Ce portique grandiose à trois arcades comportait deux faces d'architecture différente.

La façade principale rappelle à s'y méprendre le style Rubens, mais, comme nous venons de le dire, avec trop de peinture de chevalet et trop peu de raccourcis, de motifs ornementaux et de groupes en trompe-l'œil figurant des sculptures. Le couronnement d'un lyrisme médiocre ne réussit pas à réaliser l'idéal de ces triomphants fouillis pyramidaux qui servent d'amortissement aux apothéoses rubéniennes. Par contre, De Crayer semble avoir dérobé une effluve de la verve de son maître pour dessiner les groupes

pleins de crânerie de Tritons armés de boucliers et montés sur des chevaux marins. La face postérieure striée de bossages est moins heureuse.

Les deux tableaux qui décoraient cet arc : François Ier remettant son épée à Pavie et Charles-Quint abordant à Tunis (*Teneo te Africa!*) longtemps conservés à la salle des États de Flandre, se voient aujourd'hui au Musée communal de Gand.

Arcs du Vieux Bourg.

Nous aimons assez l'Arc du Vieux Bourg; l'influence déjà exercée depuis vingt ans par Rubens et les Jésuites y est accusée d'une façon remarquable. Ce décor architectural est précieux par sa date, car déjà on y sent poindre le style de la seconde période qui s'affirmera seulement trente années plus tard dans les compositions de Du Chastel, Mercx et Léon van Heil. Il ressemble un peu à l'*Arcus Lusitanicus* de la collection rubénienne. Dans cet arc décoré de pilastres doriques un tableau occupait la baie de l'arcade.

Voie triomphale bordée de piédouches à personnages vivants (imitée de l'Entrée de Philippe II en 1549 : F. van de Velde, architecte.)

Entre l'Arc du Vieux Bourg et celui du Marché au Poisson, on admirait une décoration fort originale renouvelée d'un emploi ingénieux et nouveau des « personnaiges vifz » ordonné par l'architecte François van de Velde en 1549 à l'Entrée inaugurale du prince Philippe « des Hespaignes » comme comte de Flandre. Alors, en effet, depuis la *Sint Jooris poort* jusqu'au *Princen Hof* ou *Kasteel ten Walle*, points extrêmes du parcours du cortège, la voie triomphale était bordée de *rabatrollen* où l'antique devise gantoise *Hou ende Trou* (*Fides et amor*), traduite dans tous les idiomes d'Europe se répétait alternativement avec des inscriptions lapidaires et des textes analogues à la cérémonie. Sous chacun de ces *rabatrollen*, reposant sur un balustre formant piédouche, se trouvaient ménagés d'élégants petits siéges occupés par de toutes jeunes et jolies fillettes en costume fantaisiste, à la mode « grégeoise » ou « sarrazine », tenant d'une main un cierge allumé et de l'autre des guirlandes de fleurs artificielles, ornement luxueux dont l'Italie avait alors le monopole. Comme la voie triomphale était fort longue, plus d'un millier de jeunes Gantoises avaient dû être requises. Ce décor aussi gracieux que pittoresque obtint un si grand succès que nous le retrouvons quatre-vingt-six ans plus tard. Seulement on limita à vingt et un le nombre des siéges « fuselés » placés de chaque côté de la voie triomphale.

Nous avons raconté, au Chapitre VI, les vicissitudes étranges de la publi-

cation de la *Pompa introïtus*. On sait que le recueil des Arcs de triomphe de Rubens, fruit de la collaboration de van Thulden et de Gevartius, faillit ne jamais paraître et ne vit finalement le jour qu'après la mort du Cardinal-Infant.

Détails relatifs à la publication de l'*Introïtus triumphalis*.

La Commune gantoise se montra moins avare et moins procédurière ; le livre du Jésuite Becanus parut une année seulement après les fêtes, temps normal nécessaire à la gravure des quarante planches qui « l'historiaient » et furent confiées à P. de Jode, C. Galle, J. Neefs, S. Stadius, A. van den Droes et J. van Schoon.

L'édition coûta près de dix-sept mille francs de notre monnaie actuelle. M. P. van Duyse, archiviste communal de Gand, a publié dans les *Annales de la Société des Beaux-Arts et de la Littérature* de cette ville, une excellente notice sur le recueil des Arcs de triomphe peints par Gaspard de Crayer.

Abordons à présent un exemple appartenant à la première période de transformation du style patronné par Rubens et les Jésuites.

Première période de transformation. Arcs du Jubilé de Ste-Gudule à Bruxelles. (1670.)

Au mois de juillet 1670, le chapitre de la collégiale de Ste-Gudule sollicita le concours du comte de Monterey, gouverneur général des Pays-Bas, au nom de l'Espagne et du magistrat de Bruxelles pour donner un éclat extraordinaire aux fêtes du Jubilé trois fois séculaire du procès intenté à quelques juifs du chef d'hosties profanées au temps de la duchesse Jeanne, épouse de Wenceslas.

Des sommes d'argent considérables furent réunies et des commissaires désignés par les autorités ecclésiastiques et civiles se mirent immédiatement à l'œuvre et firent appel aux premiers artistes contemporains. L. van Heil, J. P. Mercx, F. Du Chastel dessinèrent les Arcs de triomphe; J. van Orley, J. van der Heyden, S. van Helmont et le vieux et glorieux Gaspard de Crayer lui-même peignirent les toiles qui devaient les enrichir.

Artistes collaborateurs
L. van Heil, J. P. Mercx, F. Du Chastel — Architectes
J. Van Orley, van der Heyden, S. van Helmont, G. de Crayer. — Peintres.

Jacques Stroobant « In-ghesetenen borger der stadt Brussel, » comme il s'intitule non sans ostentation, publia à ce sujet chez Pieter van de Velde « op den hoeck van de Munte in de Nieuwe Druckerije », à l'occasion de ces fêtes jubilaires un livre bien intéressant tout imprégné de parfum de terroir et d'originale bonhomie intitulé : *Brusselsche eer-triumphen*.

Relation imprimée avec gravures de Bouttats et texte de Jacques Stroobant. (1670.)

Arcs de triomphe gravés par Bouttats.

Bouttats l'a illustré de gravures sur cuivre représentant les divers Arcs de triomphe élevés à cette occasion. L'auteur, qui témoigne de beaucoup de lecture et de véritables sentiments patriotiques, relate d'abord toutes les Joyeuses Entrées, fêtes et tournois qu'avait vu célébrer sa ville natale, puis il donne, particulièrement détaillée, la relation de la cavalcade et des décorations organisées à l'occasion de ce jubilé. L'une des curiosités du livre est une planche à l'eau-forte — la seule que nous connaissions — du peintre bruxellois François Du Chastel, élève de David Teniers le Jeune.

Eau-forte originale de Du Chastel.

Ce sont ces gravures d'Arcs de triomphe en style Rubens qu'il nous importe d'analyser au point de vue de la persistance des traditions italiennes et de leurs transformations successives.

Arcs R. de l'Empereur. Vieille Halle-au-Blé. Rue du Chêne. Rue des Fripiers. Architecte : Léon van Heil.

Les Arcs élevés rue de l'Empereur, Place de la Vieille Halle-au-Blé, rue du Chêne près du *Mannekenpiss* ainsi que celui de la rue des Fripiers, tous de Léon van Heil n'ont qu'une seule arche. L'arsenal des motifs familiers à l'école Italo-Flamande a été mis au pillage pour les varier.

Arc près de l'Hôtel Maes par François du Chastel.

La plus remarquable de ces compositions est l'Arc inventé, peint et gravé à l'eau-forte par François Du Chastel de Bruxelles (1625-1694), élève de D. Teniers le jeune; dressé au bas de la rue du Chêne près de l'Hôtel de messire J. B. Maes, seigneur de Steenkercke, Assesseur du Conseil des Finances du Roi.

L'exécution de cette planche est des plus remarquables : libre et pittoresque eau-forte, elle peut soutenir la comparaison avec les cuivres les mieux réussies de van Thulden. Les gravures de Bouttats sont un peu sèches; l'inspiration exclusivement rubénienne se reconnaît à première vue dans l'œuvre de F. Du Chastel, les compositions de Merex et de van Heil semblent davantage des reflets éclectiques de l'ensemble des thèmes Italo-Flamands.

Le texte descriptif de Stroobant nous a tout particulièrement intéressé parce que cet *ingesetene borger* de Bruxelles, dans son avis au lecteur, déclare s'être adressé aux artistes mêmes pour rectifier sa terminologie dans la description des parties architecturales et décoratives des Arcs de triomphe.

« Soo daer hier en daer een vremt woort of twee », dit-il, « tusschen » bijden komt, dat de Nederduijdsche spraeck niet eijgentlijck aen gaet, wij » zijn genoodtsaeckt geweest, de selve in sulcker voegen te stellen, om dat

» men die volgens de uijt-spellinge der Bouw-konst te beter zoude verstaen.
» In de beschrijvinge der Segen Bogen, oft Arcken Triumphael, hebben wij
» veel woorden gestelt, die de Konstenaers, uijt-vinders van de selve ons
» hebben op-gegeven, om dat zij die van de Konst zijn, de stucken van het
» werck te beter souden konnen door-gronden : soo aen d'een de plaeten te
» kleijn schijnen, oft te slecht uijtghevrocht, oft iet min oft meer bij gestelt
» is, als hun soud' duncken goet te zijn, dat zij hun te vrede houden met die
» kennisse, datter noijt werck uijt-ghekommen is, oft den eenen oft den
» anderen heeft daer altijdt iet weten teghen te segghen, hoe volmaeckt dat
» de selve waren uijt-ghevrocht. »

Analogie frappante des groupes de termes employés par Du Chastel avec ceux du *Temple de Janus* de l'Entrée du Cardinal Infant par Rubens.

Les deux groupes de termes en gaîne figurent Jonathas échangeant une bourse contre le ciboire que lui apporte Jean de Louvain et ce dernier remettant le vase contenant les hosties profanées à Catherine en la menaçant du poignard, en vue de lui imposer un éternel secret, sont une évidente réminiscence des caryatides accouplées du *Temple de Janus* des Arcs de triomphe de Rubens.

La composition entière de Du Chastel est ce que nous connaissons de mieux réussi et de plus essentiellement rubénien parmi toutes les œuvres similaires. La pointe large et grasse de l'eau-forte de Du Chastel contribue à accentuer encore la ressemblance matérielle avec les planches de van Thulden.

Donnons avec son cachet de naïveté piquante la description que fait J. Stroobant de l'œuvre d'architecture décorative de l'élève de D. Teniers :

.... « Dese was van onder breedt dertigh voet, besluijtende op bijde
» kanten de straet, en was hoogh ses en vijftigh voeten in aerdigh verheven
» werck uijt-ghevrocht. Hebbende op elcken kant van de Poorten twee Ter-
» men, waer van de twee eerste uijt-beelden Jonathas met de Ciborie in de
» handt, en Jan van Loven met het geldt. De andere een van de Joden de Ci-
» borie over-leverende aen Catharina. Op de Plinte van dese Termen stonden
» dese woorden : « Pretium sanguinis est. » Het is den prijs van t'Bloedt. »

« De Middel-schilderij was ghestelt tusschen twee Cardoesen met uijt-
» springende Consolen, rustende op een Ballustrade, die boven de Cornicen
» stondt, op hebbende eenige Jodtsche slaeven. En dit middel-stuck beelden
» uijt..... »

Tableau de Du Chastel au Musée de Gand. Inauguration de Charles II (2 mai 1666).

Du Chastel ne fit pas seulement des Arcs de triomphe, il fut encore l'historien fidèle de la physionomie caractéristique de nos Joyeuses-Entrées à la fin du XVIIe siècle. Le Musée de Gand possède un fort remarquable tableau de plus de mille figures représentant la cavalcade et le décor pittoresque du *Marché du Vendredi* à Gand à l'Inauguration de Charles II (2 mai 1666), comme comte de Flandre.

Reproduit en neuf feuilles par Luc Vosterman, le jeune (1667)

En 1667 Luc Vosterman, le jeune, publia en neuf feuilles in-folio l'agencement de la cavalcade et le « Théâtre » de l'inauguration. Autour de cette reproduction extrêmement curieuse du tableau de Du Chastel sont gravés en forme de bordure cent dix-sept portraits originaux de personnages du cortége. Le seul exemplaire, intact, connu de cette suite rarissime se voyait à Gand dans le cabinet de M. Goetghebuer.

Les deux portiques élevés par le magistrat de Bruxelles, derrière l'Hôtel de Ville, dessinés par J. P. Mercx, ingénieur et architecte du roi, comprenaient trois arcades. Il en était de même de l'Arc triomphal élevé près de l'église Saint-Nicolas. Les baies de ces monuments décoratifs étaient excessivement variées, un des Arcs de triomphe derrière l'Hôtel de Ville présentait une large baie à pans coupés, motif michelangesque qu'affectionnait particulièrement Rubens.

Portique de la *Cantersteen*.

L'arc construit à la *Cantersteen*, devant la pompe banale, comportait deux arcades s'ouvrant aux côtés de la maison, isolée par deux impasses, qui existe encore aujourd'hui.

Un autel avec retable avait été élevé contre la façade intermédiaire; toute cette architecture appartenait à l'ordre dorique.

Portique du Parvis Ste-Gudule.

La disposition des lieux avait encore fait adopter une semblable ordonnance au bas du Parvis Sainte-Gudule. Les deux arcades donnaient accès, la première, vers la Montagne aux Herbes Potagères (*Warmoes-Bergh*), et la seconde vers la rue des Vents (*Storm straat*).

Cet arc était appuyé d'un côté à l'hôtel du comte de Grimberghe; de l'autre à celui du Grand-Forestier de Brabant. Un Reposoir élevé sur trois marches occupait également la partie centrale.

Arc de St-Michel rue dite: *Vrunte*: J.-P. Mercx, architecte.

Les deux compositions les plus importantes de cette série, au point de vue qui nous occupe, étaient, sans contredit, celles élevées par ordre du magistrat

aux deux extrémités de la rue dite *Vrunte*, derrière l'Hôtel de Ville. S'il faut s'en rapporter à la gravure et à la description de Stroobant, la première était surtout remarquable.

Description de Jacques Stroobant.

« Den eersten, zijnde den sesten van den wegh, staende voor aen als » boven gheteeckent, hadde in sijne breede vier-en-veertig voeten, hoogh » negentigh, hadde op sijne Pedestaelen, schoone afstaende ghevronghen » witte marbere Colomnen van de ordre *Composita* met hare bassementen en » Capitielen vergult ende omrengelt met rancken van goude laurieren zijnde » den grondt met de drije tusschen-staende poorten, waer van de middelste » was vijfthien voeten breedt, hoogh vijf-en-twintigh, ende de sijde poorten » breedt vijf, ende thien voeten hoogh, in order van *Rustica* met root en » swert marber. »

« .... Boven de middel poorte was eene Timpane, waer inne de ver- » beeldinghe van de middel schilderije, beschreven stont......

» .... Dese Timpane hadde boven een frontispice waer op waren sit- » tende de *Rechtverdigheijdt* en den *Peijs*, houdende in het midden van hun » de wapenen der stadt Brussele. Waer mede de eerste order van dese Arcke » verciert zijnde, begonst boven de architraven, friesen ende cornissen, het » tweede deel van de architecture, bestaende in seer konstighe ende cier- » lijcke wercken als volght. Op de cornissen stonden acht pilasters, in form » van Seraphinen, waer van twee van ieder zijde, het middel stuck van de » schilderije waren houdende, het welcke uijt-beelde:...... Bezijden dese » twee pilasters waren nog op ieder zijde eenen pilaster, met noch eenen » af-draghende ter zijden, hebbende in het midden eene schoone openinge » met haer prospective van de hooghde van de middel schilderije; van » voren verciert met schoonen vergulden balustraden.....

» .... Allen dese wercken seer aerdigh naer de Konste uijgevoert ende » geschildert, ende allen de gesneden en verheven wercken verguldt met de » architraven, frisen en cornisse van swert en wit marmer, hadden in 't mid- » den boven de midden schilderije, een schoon Seraphins hooft met sijn uijt- » hanghende sluijders : draghende het frontispice. Waer in was een Quartelle, » hebbende geschildert met vergulde letteren : *S. P. Q. B.* Boven de welcke » geset was eene schoone doorluchtighe nissie, bedeckt met eenen coupple

» oft rotonde, die op het opperste hadde de Fame, met hare trompetten.....

» In het midden van dese rotonde was geset den H. Michiel Aertsch-» Enghel, patroon van dese stadt, die onder den coupple op een Quier hadde » dese bij-gheschrijvinghe woorden : .....

» .... Desen Aertsch Enghel was vergeselschapt, bezijden de cornisse » opuijtspringhende Gondolen, rustende op de vergulde balustraden, met de » twee Engelen Gabriel en Raphaël, houdende ieder in hun handt schoon » af-vlieghende vendels van wit couleur, met het sijffer oft letteren van de » stadt Brussel; ende ter zijden quamen noch eenighe balustraden tusschen » hun piedestalen, op welcke leste stonden noch twee Enghelen met ghele » vendels met sijne ciraten van silver, ende den trianghel met drij Hostien. » Waer mede dese Arcke, genoemt de Arcke der Enghelen, in het top » besloten wirdt; zijnde soo om de verheven wercken als konst van de vin-» dinghe en schilderinghe een, die de andere als de eerste en meeste te » boven gonck. »

Arc de Ste-Gudule près la *Fontaine bleue.* J.-P. Mercx, architecte.

Si le premier de ces Arcs triomphaux, dédié à St-Michel, pouvait s'appeler l'*Arc des anges*, comme le dit le texte, le second, élevé près de la *Fontaine bleue* et dédié à Ste-Gudule, pouvait s'appeler à bon droit l'*Arc des vierges.*

Nous avons donné avec toute la saveur de terminologie technique, originale et naïve du dialecte thiois, la description faite par Stroobant de ce premier Arc triomphal élevé aux frais du Magistrat de Bruxelles; nous traduirons librement quelques fragments descriptifs de son pendant dédié à Ste-Gudule, en nous aidant à cet effet du dessin de J.-P. Mercx, gravé par Bouttats.

L'ordre composite inférieur de cet Arc de triomphe avait pour ordonnance quatre pilastres blancs entablés d'azur, en avant-corps, accompagnés chacun de deux demi-pilastres dont les chapitaux, les bases et les moulures des panneaux étaient dorés.

Ces faisceaux de pilastres encadraient une porte centrale à pans coupés, avec chambranle en archivolte, entrecoupée de claveaux aux angles, reposant sur des consoles. Nous avons analysé plus haut ce motif familier à Michel-Ange, Alessi et Rubens. Cette porte était accompagnée de deux

petites baies circulaires offrant au-dessus de leurs clés de voûte un beau cartouche ou cuir (*quartelle, quier*).

L'espace laissé libre entre les bandeaux et l'astragale inférieur des chapiteaux des pilastres était orné de bustes (*gesneden borst-stucken*), peints en trompe-l'œil et se détachant sur un fond à ciel ouvert.

L'architrave et la corniche de l'entablement de cet ordre étaient enrichies de moulures d'or bruni; la frise où se jouaient des « méandres artistement conduits », traités en bas-relief, était également rehaussée d'or.

L'ordonnance supérieure, ou attique, comportait, au centre, un grand tableau ayant trait à la légende des Hosties profanées; cette peinture était soutenue d'un planturenx encadrement.

Des deux côtés du tableau central, se voyaient quatre pilastres formant trumeaux. Ils étaient peints d'un ton d'azur sur lequel se détachait en trompe-l'œil les personnifications des quatre vertus cardinales : la Prudence, la Justice, la Force et la Tempérance.

L'espace compris entre deux de ces pilastres-panneaux était historié d'une belle perspective représentant — à travers une arcade à pans coupés dans le genre de la baie principale — une voûte en berceau, très-ornée, terminée par une abside en cul-de-four d'un pittoresque et excellent effet.

Cet attique était couronné d'un entablement complet relevé de dorures et portant au centre sur un riche cartel les sigles : S. P. Q. B.

Toute l'ordonnance qui précède, était cantonnée latéralement, au rez-de-chaussée, par une espèce d'arc-boutant surmonté d'un cône de pin; à l'attique, par un enroulement voluté d'où s'échappaient des festons.

Au-dessus de cet entablement supérieur, dont les pilastres placés au centre portaient les abouts d'un fronton tronqué à volutes terminales rachetant la doucine, s'élevait une rotonde surmontée d'une coupole polygonale enrichie d'œils-de-bœuf, dont le périmètre reposait sur une ordonnance trapue de colonnes corinthiennes lisses.

Au centre de cette rotonde resplendissait la Patronne de Bruxelles, « la noble Vierge Gudule issue de la race des Pepin », tenant une lanterne allumée et accompagnée du diable pourvu du traditionnel soufflet.

Le fond de cette rotonde, en niche, était étoffé d'enroulements dont les

volutes terminales supportaient des pots-à-feu. Au droit des acrotères extrêmes se dressaient des torchères aux formes tourmentées. Sur les abouts du fronton rompu étaient agenouillés des anges tenant des oriflammes. Un soleil irradiant, triangle symbolique des Hosties, servait d'amortissement au dôme de la coupole qui abritait Ste-Gudule.

Tel était l'*Arc des vierges* : il formait pendant à celui des Anges au sujet duquel nous avons donné quelques curieux extraits du texte flamand de Jacques Stroobant.

La cavalcade religieuse et les chars qui y figurèrent furent dignes de la valeur artistique des Arcs de triomphe. La cérémonie fut favorisée par un temps splendide : sous les ombrages séculaires du Parc, les étudiants des colléges des Jésuites et des Dominicains, richement costumés, attendaient le passage du cortége pour y prendre leur rang.

Les Arcs de triomphe du Jubilé de 1670 nous offrent un témoignage irrécusable de la persistance des motifs rubéniens dans l'art architectural des Pays-Bas chez tous les artistes; car, ne l'oublions pas, Mercx et Van Heil étaient des architectes; De Crayer, élève de Rubens, et Du Chastel, élève de David Teniers, étaient, avant tout, peintres de profession.

Arcs de triomphe du Jubilé de St-Rombaut à Malines. Daniel Janssens, J. de Hornes, J. de Hondt. (1680.

Le Musée de Malines conserve l'esquisse d'un Arc de triomphe construit pour les fêtes du Jubilé de St-Rombaut en 1680. Dressé devant le bâtiment des Halles, il mesure 28 mètres de haut sur 34,25 de large.

Il fut exécuté par Daniel Janssens, né à Malines en 1636, y décédé en 1682.

Peintre d'histoire et architecte, Daniel Janssens fut secondé dans cette besogne par Jacques de Hornes et Jean de Hondt. Ces artistes élaborèrent encore ensemble les sept autres Arcs de triomphe. Aux côtés latéraux de l'arc des Halles était joint deux portiques dont l'un rue de Beffer, l'autre rue derrière les Halles. Cette grande composition d'architecture décorative serait vraiment digne d'éloges n'était une certaine lourdeur générale que ne rachètent pas toujours les pittoresques fioritures borrominiennes. L'œuvre de Janssens méritait cependant d'être mentionnée à son tour.

Valeur de la décoration architecturale à Anvers cinquante ans après la *Pompa introïtus*.

Voyons à présent ce qu'était devenue la décoration architecturale à Anvers un demi-siècle après l'entrée du Cardinal-Infant.

En 1685, on célébra dans la métropole du commerce et des arts, des fêtes splendides, organisées à l'occasion du centième anniversaire du rétablissement du gouvernement espagnol et du culte catholique après la victoire du prince de Parme. On éleva à ce propos des Arcs de triomphe, des Théâtres à personnages; on construisit des Chars et un *Ommeganck* superbe parcourut les rues. Tout cela nous est connu, grâce à un petit in-folio dédié à Messire Gérard de Knijff, abbé de St-Michel, dont le texte est de P.-F. de Smedt. Les cuivres de Bouttats sont gravés d'après les compositions de H. van der Bruggen, J.-B. Bovaert et de l'architecte J.-B. de Wrée. Le livre fut imprimé chez Jérôme Verdussen le jeune « op de Oude Coremert in de Gulde Tes ».

Fête commémorative de la victoire du prince de Parme à Anvers (1685).

Relation de P. F. de Smedt avec gravures de Bouttats d'après les compositions de H. Van den Bruggen, J.-B. Bovart, J.-B. de Wrée.

Presque tous ces Arcs de triomphe sont de H. van der Bruggen. Le *Triomf staeck* avec ses eaux jaillissantes placé devant l'Hôtel de Ville, rappelant le motif principal du Char de Calloo (*Laurea Calloana*) de Rubens, avait été ordonné par J.-B. Bovaert de même que le riche Reposoir élevé place de Meir. L'arc de la rue Kipdorp, proche l'église St-Jacques, avec ses quatre fontaines et ses personnifications de l'Escaut et de Neptune avait été dessiné par Maes.

Triomf staeck de l'Hôtel de Ville rappelant le motif du *Laurea Calloana* de Rubens.

Le Portique érigé sur le *Meir* par les Jésuites formait la composition architecturale la plus remarquable. Celle de toutes ces compositions qui se rattachait le plus aux Arcs de triomphe du Jubilé de Bruxelles de 1670, avait été érigée par les PP. Augustins, au coin de la *Schrynwerkers straat*.

Portique érigé sur le *Meir* par les Jésuites.

Arc de triomphe des PP. Augustins.

La plus importante de ces décorations avait été exécutée aux frais du Prélat de St-Michel, Messire de Knijff; elle avait 55 pieds de longueur et offrait neuf arcades en portique. Cette décoration avait été faite sur les plans de l'architecte Jean-Baptiste de Wrée. Nous estimons que les motifs dominants se trouvent un peu perdus par l'abus des guirlandes et festons de verdure et que l'on avait mis un peu trop d'ostentation à faire montre des nombreux lauriers empotés qui faisaient l'ornement des parterres « compartimentés » du jardin de l'abbaye.

Portique devant l'Abbaye de St-Michel : J.-B. de Wrée, architecte.

L'étude attentive des décors architectoniques de la fête jubilaire célébrée à Anvers, en 1685, nous permet de constater qu'à cette date les traditions

loyolites patronnées par Rubens était encore si vivaces en Belgique, qu'à part l'influence italienne, nulle mode étrangère n'avait pu déterminer nos artistes à se distraire de la voie tracée par le maître d'Anvers.

Nous allons retrouver ces traditions, rajeunies par la propagation des œuvres du frère Pozzo, s'étaler pleines de sève et de verdeur en 1702, 1717, 1720, 1735 et même en 1744.

Théâtre de l'Inauguration de Philippe V à Bruxelles. Architecte : J. Laboureur (1702).

J. Laboureur ordonna pour l'Inauguration de Philippe V, comme duc de Brabant à Bruxelles, le 21 février 1702, un grand « théâtre » d'ordre dorique dont les initiales offrent invariablement le chiffre couronné du roi d'Espagne.

Ce « théâtre » fut élevé dans la « cour des Bailles » devant le Palais et ce fut le marquis de Bedmar et d'Assentar, commandant (*sic*) général des Pays-Bas qui reçut le serment d'obéissance et de fidélité des trois États et fit au nom de S. M. le serment d'observer les priviléges de la *Joyeuse-Entrée*. Le fond était entièrement tendu de tapisseries de haute lisse à personnages. Les cartouches, torchères et balustrades rappellent tout à fait le style des maisons de la Grand'Place. J. Laboureur, architecte et ingénieur topographe, qui construisit quinze ans plus tard le Théâtre élevé lors de l'Inauguration de Charles VI, est connu par un plan de Bruxelles en deux feuilles, gravé, en 1696, par J. Harrewyn « demeurant près les Chartreux ».

Cette grande planche, dédiée à l'Électeur de Bavière Maximilien Emmanuel élaborée en collaboration de J. van der Baren; tous deux s'intitulaient : « *Mathesios studiosi* ».

Nos provinces passent à la maison d'Autriche : Paix d'Utrecht (11 avril 1713).

Onze ans plus tard (11 avril 1713), les Pays-Bas passaient à la maison d'Autriche en vertu de la paix d'Utrecht.

Tribune de l'Inauguration de l'Empereur Charles VI, à Bruxelles Architecte : J. Laboureur (11 octobre 1717).

Le 11 octobre 1717, l'Empereur Charles VI fut intronisé solennellement dans toutes nos villes.

Jacques Harrewijn, élève de ce Romain de Hooghe auquel nous sommes redevables des curieuses et importantes planches des fêtes célébrées à Bruxelles à l'occasion de la prise de Bude, le 2 septembre 1686, nous a également conservé l'ordonnance, inspirée des compositions de Rubens, dessinée « ad vivum » du « Théâtre » élevé sur les plans de J. Laboureur, à l'occasion de cette solennité inaugurale.

Nous y retrouvons le Palmier du *Laurea Calloana*, les colonnes d'Hercule de Pieter Coeke, plus un fier et victorieux chronogramme :

fortIter ConstanterqUe VInCenDVM

accompagnés de noms illustrés par des combats récents : Turin, Belgrade, Saragosse, Barcelone, Temeswar, Malplaket (*sic*). Sanglants et inutiles lauriers pour nos malheureuses provinces !

La gravure de Harrewijn, criblée d'emblèmes, symboles, devises, chronogrammes et anagrammes nous prouve qu'en dépit des variations des gouvernements, des styles et des modes, le goût de nos ancêtres pour ces futiles jeux d'esprit n'avait pas diminué depuis la fin du XVe siècle. Le motif principal du grand arc était une Croix rayonnante entourée de ces mots : Crux esto salus, anagramme de Carolus Sextus. Mode persistante des symboles, devises, chronogrammes et anagrammes.

Un document des plus intéressants à consulter pour établir la persistance et la vitalité des traditions loyolites et de l'influence rubénienne, c'est aussi la grande et rare estampe gravée par Jean-Baptiste Berterham, de l'immense « tribune » élevée à Gand pour l'Inauguration de Charles VI, comme comte de Flandre, par l'architecte Jacob Colin. Tribune élevée à Gand pour l'Inauguration de Charles VI. Architecte : Jacob Colin (1717).

Dessinée d'après nature et étoffée par C. Eyckens, l'Inauguration de Charles VI, imprimée à Gand, chez Augustin Graet, mesure 0,80 × 0,85, elle porte l'inscription suivante : Planche commémorative, dessinée d'après nature, par C. Eyckens, et gravée par J.-B. Berterham.

« Représentation de la cérémonie solennelle de l'Inauguration de Sa » Majesté Impériale et Catholique, Charles VI, empereur des Romains et III » du nom roi des Espagnes comme Comte de Flandre, célébré au Grand » théâtre dressé sur la Place du Vendredy, en la ville de Gand, capitale de la » province, le 18 octobre 1717. »

Au premier aspect, n'étaient les hautes perruques des spectateurs, les vastes tricornes des dragons et les colbacks caractéristiques des grenadiers autrichiens, on serait tenté de croire que l'on a devant les yeux une des grandes compositions de Rubens, gravées par van Thulden.

Cette tribune royale, ou « théâtre », s'élevait sur une terrasse à balustrades dont l'accès était ménagé par un perron disposé en éventail. Particularités architecturales et physionomie typique de la Tribune de Jacob Colin.

Le motif d'appui était formé de C majuscules entrelacés, allusion au chiffre de l'Empereur, alternant avec des balustres de forme Rubens. Les socles répondant à chacun des massifs de pilastres des arcades placées en retrait, étaient surmontés de lions accroupis, tenant d'une griffe les bannières de Bruges et de Gand et s'appuyant de l'autre sur un cartel armorié aux écus respectifs de ces deux chefs-villes du Comté de Flandre.

Au-dessus de cette terrasse, plus élevée de trois degrés, se dressait le corps de l'édifice magistralement ordonné.

La Tribune impériale se composait d'une grande arcade centrale avec archivolte et impostes, accompagnée de chaque côté de trois arcades plus petites dont les retombées portaient sur des consoles à la manière du Portique à pans coupés de l'Arc de Ste-Gudule de J.-P. Mercx décrit plus haut. Il se terminait à chaque extrémité par deux arcades diagonales semblables en retour d'équerre.

Loge Impériale du centre.

La Loge centrale était formée d'une double ordonnance; les arcades extrêmes ne comportaient qu'un seul étage couronné d'amortissements.

L'ordre d'architecture qui caractérisait cette Tribune, comportait des détails fantaisistes assez judicieux.

Comme aux colonnes de St-Charles Borromée à Vienne, ordonnées par Fischer von Erlach, le vieux, les volutes étaient remplacées par les ailes éployées et contournées de quatre aigles de l'empire, tenant en leurs serres le globe traditionnel placé sur l'astragale. Vu en masse, ce chapiteau conservait l'apparence corinthienne.

La différence de hauteur de l'arcade centrale avec les arcades secondaires était rachetée par un panneau entablé, enrichi d'un cartouche où l'aigle impériale était encore adroitement employée comme thème ornemental.

Sous cette arcade s'élevait un trône surmonté d'un dais royal en Baldaquin; le portrait du nouveau Comte de Flandre, dans un riche encadrement étoffait le fond de la Loge.

La frise du grand ordre composite était enrichie d'une série de médaillons où se voyaient retracés les portraits de tous les Comtes de Flandre, depuis le fabuleux Lijderick de Buck, jusqu'au père de Marie-Thérèse.

Les ordonnances centrales et latérales portent des frontons dont les tym-

pans sont ornés de cartouches, de coquilles, ou de branches enlacées de laurier et de chêne. Sur le rampant s'accroupissent des groupes d'esclaves retenus en captivité par un aigle assurant les chaînes dont ils sont chargés, *rostro et unguibus*.

Aux deux côtés de l'acrotère, à plomb sur les demi-colonnes engagées traçant l'arcade centrale, se trouvent deux figures allégoriques à la scène qui se déroule.

L'attique qui surmonte cette arcade centrale porte un portrait colossal de Charles VI revêtu des insignes impériaux, auquel le clergé, la noblesse et le tiers état viennent prêter serment de fidélité.

Dans le tympan semi-circulaire du fronton surmontant cet attique, est placé l'écusson au lion héraldique de Flandre, ayant pour tenants deux lions, au naturel. Un enroulement, voluté dont le chapiteau offre sur le tailloir une tête d'aigle, cantonne cette ordonnance et sert d'appui à des nymphes portant des oriflammes. Une immense aigle impériale, au double chef nimbé, portant en plastron les armoiries pleines d'Autriche-Habsbourg et tenant en ses serres des faisceaux d'oriflammes déployées, terminait pittoresquement cette vaste composition décorative.

Les deux parties latérales sont surmontées d'une manière de piédouche affectant la forme d'un chapiteau ionique sur plan quadrangulaire. Au-dessus de cet amortissement : un aigle enserre l'écu au lion de Flandre. Des oriflammes, des trophées, des cartouches et des figures allégoriques, accompagnaient ce motif saillant.

Les parties latérales sont reliées à la composition principale et aux pavillons extrêmes par une balustrade d'une grande richesse. Des trophées d'armes turques, têtes coupées à turban; timbales; tambours; hampes à croissants; longues touffes de crin de cheval (insignes de la dignité des pachas) en occupent les socles. Dans les endroits les plus rapprochés du pavillon central se voient les figures allégoriques de la Justice et de la Prudence et les statues des empereurs Charles-Quint et Charles VI. Des balustres, très-ornés, remplissent les intervalles. Un second rang de socles intermédiaires sont enrichis d'armoiries et surmontés d'oriflammes aux insignes du Saint Empire romain.

Toute cette composition, qui fait honneur à l'architecte Jacob Colin,

rappelle d'une façon frappante l'Arc de triomphe du portique de la place de Meir, imaginé par Rubens. Imité par Léon van Heil à celui placé au *Cantersteen* à Bruxelles, lors du Jubilé de 1670, il le fut une dernière fois par Jean-Baptiste Thibaut à l'Arc de la Poissonnerie de la même ville en 1735.

Les types des balustres, cartouches, enroulements volutés; la disposition des ressauts de l'ordre architectural et mille autres détails qui n'échappent aucunement à l'observateur attentif, prouvent que Collin avait spécialement étudié l'œuvre de Rubens et que les traditions de sa manière étaient encore assez suivies pour qu'il ait su rencontrer à sa portée des peintres et des sculpteurs capables de réaliser son idée.

Cortége de la Joyeuse-Entrée de Charles VI. Tableau de J. van Volxum au Musée de Gand (1717).

On voit au musée de Gand un tableau de Jean van Volxum (1679-1732) représentant le cortége de la Joyeuse-Entrée de l'Empereur Charles VI à Gand, le 18 octobre 1717.

La Loge de l'Inauguration de l'Empereur Charles VI marque la seconde étape de transformation du décoratif rubénien. Il nous reste à étudier la troisième.

Jubilé de Ste-Gudule à Bruxelles. Arcs de triomphe par Richard van Orley. Relation de P. de Cafmeijer (1720).

En 1720, on célébra à Bruxelles avec la pompe accoutumée le Jubilé de trois cent cinquante ans du procès des Juifs. Les apprêts furent splendides et l'église Sainte-Gudule se vit gratifiée à cette occasion de vingt tableaux peints par les meilleurs artistes qui florissaient alors à Bruxelles. Ces toiles des derniers jours de l'école de Rubens existent encore aujourd'hui, démodées sans conteste, mais dédaignées à tort.

Pierre de Cafmeijer, prêtre et chanoine de l'église collégiale des SS. Michel et Gudule, publia, en langue flamande, l'année même du Jubilé, l'« Hoogh-» weirdighe historie van het alder-Heylighste Sacrament van Mirakel, etc. » Tot Brussel by Georgius de Backer, Boeckdrucker ende Boeckvercooper, » in de dry Morianen, in de Berght-Straet. » Le même libraire en publia simultanément une traduction française.

On trouve dans le curieux album du bon chanoine de Sainte-Gudule, des gravures, la plupart de Jacques Harrewijn, représentant les tableaux ainsi que les Arcs de triomphe qu'on éleva dans les rues.

Les Arcs de triomphe furent dessinés par Richard van Orley aidé de quelques artistes dont les noms sont restés inconnus. A part les compositions de

van Orley où se remarque encore distinctement le style des vieux maîtres, une certaine décadence et des tendances étrangères commencent à se faire jour. Elles ne se montreront toutefois bien distinctement que dans le recueil de 1735 et le « théâtre » de 1744 dont nous parlerons plus loin. Dans ce dernier l'influence viennoise apparaît indiscutablement.

Nous remarquerons avant tout parmi les gravures du recueil de Cafmeijer l'Arc de triomphe placé devant l'église des Jésuites : il mesurait cent pieds de large sur cent trente de haut. Les traditions de Rubens et du Frère Pozzo s'y épanouissent à l'aise et ce décor n'eût pas été indigne de figurer en regard des grandes machines théâtrales qui servaient de « Reposoirs » durant les prières de quarante heures célébrées à Rome au Grand Gesu.

Arc de triomphe devant l'église des Jésuites.

Nous avons dit plus haut que quelques dessins d'arcs de triomphe du jubilé de 1720 accusaient une certaine dégénérescence; cela est vrai surtout pour l'édicule élevé autour de la fontaine de la *Steenpoort*.

Édicule de la *Steenpoort*.

Citons comme émanations persistantes des écoles Loyolite et Rubénienne, légèrement modifiées toutefois par l'influence du frère Pozzo et l'introduction des motifs de l'architecture viennoise :

Portiques divers : Influence de Pozzo et de l'architecture viennoise.

L'arc de la *Cantersteen*, d'ordre dorique.

L'arc placé vis-à-vis de la rue des Grands-Carmes.

L'arc construit aux frais du magistrat de Bruxelles derrière l'Hôtel de Ville, proche les « *Dry espen* », composition grandiose d'ordre corinthien sur soubassement.

L'arc élevé près la *Fontaine-Bleue*, également aux frais du magistrat, celui placé près du Poids de la ville et celui qui fut dressé non loin de l'église St-Nicolas. Tous trois conçus d'après les mêmes données esthétiques.

L'arc très-remarquable, construit rue des « *Vieux-Variers* », devant le frontispice du refuge de l'abbaye de Grimberghen, par acte et aux frais d'Augustin van Eeckhout, prélat de cette abbaye. Cet arc nous montre déjà l'introduction indéniable d'éléments familiers à Fisher von Erlach et à F. von Hohenberg.

N'oublions pas la coûteuse rotonde, absolument profane dans ses attributs, dressée par le Conseil de Brabant sur la plaine de la Chancellerie, et décorée du portrait de l'Empereur Charles VI.

Rotonde dressée aux frais du Conseil de Brabant.

Accordons encore une mention à l'arc d'ordre corinthien placé rue Fossé-aux-Loups; à celui d'ordre dorique, que l'on remarquait près de l'église des Dominicains et finalement à celui qu'on avait dressé devant la chapelle du comte de Salazar.

Ajoutons en terminant que le portique de la place de Meir imaginé par Rubens avait été imité à la Poissonnerie, sa disposition semi-circulaire allait de l'une à l'autre extrémité.

La cavalcade du jubilé de 1720 fut d'une richesse surprenante. Par extraordinaire, bien qu'elle eût été organisée par les Jésuites, elle resta biblique et historique et ne fut qu'accidentellement mythologique.

Les détails concernant la splendeur des costumes de cette cavalcade valent la peine d'être lus. La soie, les velours unis et ciselés, les dentelles, le brocard, les draps d'or et d'argent, les perles fines et les diamants mêmes, avaient été prodigués. Les riches costumes du fameux carrousel donné par Louis XIV, qui ont été conservés par la gravure, peuvent seuls nous en fournir une juste idée.

Les van Orley au XVIIIe siècle.

Le nom de van Orley est tombé bien souvent de notre plume dans ce travail. Il resta en effet en évidence à Bruxelles, à travers les siècles, depuis que l'illustre Bernard l'immortalisa.

Compositions décoratives étoffées d'architecture (Cartons de Tapisseries) de Richard van Orley (1643-1732).

Richard van Orley descendait directement du peintre de Marguerite d'Autriche. Il possédait, par indivis, avec son frère Jean, peintre aussi, né le 4 janvier 1665, de remarquables tableaux de Bernard et la série complète de ses dessins. Un malheureux hasard amena la destruction de ces richesses lors de l'incendie occasionné par le bombardement de Villeroy.

Né en 1663, Richard, fils de Pierre van Orley, peintre de paysages, fut élève d'un de ses oncles, religieux Récollet et lui-même peintre recommandable. Richard dessinait de préférence en petit, excellait dans la miniature et pratiquait avec supériorité le lavis à l'encre de Chine.

Histoire de Télémaque.

Nous avons eu l'occasion de voir, il y a quelque temps, exposés en vente publique à Bruxelles une suite de quatre-vingt-six dessins de l'Histoire de Télémaque par Richard van Orley.

Nous avons rarement rencontré d'aussi brillants étoffages comme décoration architecturale et perspective pittoresque.

Développement de la puissance romaine.

Il fit encore soixante-huit dessins sous ce titre : « Développement de la Puissance romaine ». Bernard Picard resta huit jours entiers à les examiner et témoigna un grand empressement à les graver.

Pontifical Romain. Histoire de Joseph.

Berterham, qui reproduisit le dessin de Jacob Colin dont nous avons parlé plus haut, grava d'après notre artiste le *Pontifical romain* et l'*Histoire de Joseph*. Richard van Orley a gravé lui-même quantité d'eaux-fortes parmi lesquelles de brillantes suites de compositions décoratives employées pour les tapisseries de haute-lisse; il collabora aussi au recueil d'Augustin Coppens : « Perspective des ruines de la ville de Bruxelles (1695) ».

R. van Orlev collabore au recueil : Perspectives des ruines de Bruxelles, par A. Coppens (1695).

Cartons de Tapisseries étoffés d'architecture de J. van Orley (1656-1735).

Richard van Orley, de même que son frère Jean qui composa également pour les tapissiers de Bruxelles de nombreux et excellents cartons, ne se maria jamais. Richard mourut le 6 juin 1732, Jean le 22 février 1735. Ces deux artistes, bons gentilshommes, jouissaient d'une fortune assez élevée, laquelle passa à leur neveu le peintre Maximilien de Haese († 1787).

Arrivons à présent à une époque postérieure : la décadence va encore plus énergiquement s'accentuer.

Jubilé commémoratif de la Translation des Hosties à Ste-Gudule (1735).

Quinze ans après les fêtes précédentes vint le Jubilé commémoratif de la translation des Hosties profanées. Nous en trouvons le récit illustré dans un in-4° portant pour titre : « Suite de la vénérable histoire du Très-Saint » Sacrement de Miracles, etc., à Bruxelles, chez Gilles Stryckwart, Charles » de Vos et Nicolas Stryckwart, libraires. 1735. »

Une affluence extraordinaire d'étrangers se vit à Bruxelles pendant les fêtes jubilaires. Une magnifique cavalcade sortit deux fois, à quinze jours d'intervalle; on multiplia dans les rues les Arcs de triomphe et les décorations architecturales en trompe-l'œil.

Arcs de triomphe de J.-B. Thibaut.

Symptômes accusés de *Zopfstil*.

La plupart de ces compositions furent dessinées par l'architecte Jean-Baptiste Thibaut et gravées par Harrewijn et Kraft.

Les Arcs de triomphe de Thibaut sont curieux à étudier; on y sent poindre à la fois le *Zopfstil* viennois de Fisher von Erlach et le *Rococo* parisien d'Oppenord, mais ils offrent trop d'affinités avec le style loyolite pour ne pas se rattacher encore à la filiation des formes rubenesques.

Arcs de l'église St-Nicolas, de la Chaussée de Flandre, des « Intendants du Rivage. »

Comme pureté relative de style italo-flamand, signalons l'arc dressé près de l'église St-Nicolas, celui de la chaussée de Flandre et principalement

celui en style Rubens de la deuxième période, élevé par les « Intendants du Rivage ».

Pièce capitale du Jubilé de 1735 : Arc de triomphe érigé aux frais de l'abbaye d'Affligem. Jean van der Heijden, peintre architecte.

Venons à l'œuvre capitale du Jubilé de 1735.

Jean van der Heijden, dont nous avons déjà parlé, architecte et peintre bruxellois, d'origine anversoise, prouva que l'héritage sacré des traditions rubéniennes comptait encore de dignes dépositaires, un siècle après la Joyeuse-Entrée du Cardinal-Infant.

Le prévôt et les religieux de la célèbre abbaye d'Affligem chargèrent van der Heijden de peindre un grand Arc de triomphe qui devait être placé près du pont sur la Senne dans l'angle de la place du Samedi.

Valeur de cette composition decorative.

Gravée par Kraft, la remarquable composition de cet arrière-petit-fils de Rubens, moins le prestige de la couleur, est heureusement parvenue jusqu'à nous. Nous ne sommes pas fâché de pouvoir donner ici la curieuse description de ce morceau due au continuateur anonyme de Cafmeijer. On pourra se convaincre par le texte qui va suivre, que ce n'étaient pas encore cette fois les arcs à la mode viennoise moderne, qui eurent le privilége de captiver particulièrement l'attention du public. La façon dont les différents membres de l'architecture sont désignés et décrits est intéressante à relever en passant :

« Cet arc de triomphe, qui peut passer pour un chef-d'œuvre et qui a été » le plus beau et le mieux exécuté de tous ceux qui ont jamais été posés en » pareille occasion, est inventé et peint par Jean van der Heijden, peintre et » architecte natif de Bruxelles ; les belles colorites (*sic*) entremêlées d'un or » brillant, jointes à une parfaite architecture, faisaient un effet merveilleux » à cet ouvrage. »

« La base était de l'ordre Dorique embelli de tous ses ornements : au » milieu il y avoit un portique en forme de niche garnie de verdure, dans » laquelle étoit représentée la Foi, peinte en bosse, et coloriée de marbre » blanc; de part et d'autre regnoient deux prospectifs colorés, en forme de » profils, dont les ornements étoient exécutés en marbre blanc. »

« Sur la niche du milieu reposoit un timpan sous lequel voltigeoit un » cartel portant les armoiries de la dite abbaye avec ses ornements, supporté » de trois génies avec toutes les marques d'honneur de la dignité ecclésia-

» tique, crosses, mitres, etc. Sur le timpan regnoit une balustrade avec quatre
» piédestaux sur lesquels etoient représentés debout, à droite, saint Pierre et
» saint Paul, patrons de l'église; à gauche saint Benoît et sainte Scholas-
» tique, fondateurs de l'ordre : ces figures étoient peintes en marbre blanc. »

« L'ordre Dorique étoit surmonté de composite représentant un temple
» coloré d'azur, au milieu duquel il y avoit une perspective, dans laquelle
» reposoit l'Arche d'alliance accompagnée de Moïse et d'Aaron revêtus de
» leurs habits pontificaux.

« Tous les ornements de cet ordre composite, tant chapiteaux que base-
» ments, de l'Arche d'alliance étoient exécutés en or massif ce qui produisoit
» un éclat magnifique, reluisant sur les pilastres peints en azur. »

» Aux côtés du couronnement on remarquoit deux petites pyramides sur
» lesquelles il y avoit plusieurs génies portant des cartouches. »

.... « Devant l'arc étoient posés quatre vases taillés en pierre dans
» lesquels on jettoit continuellement de l'encens sur les braises tandis que la
» procession passoit, dont la fumée causoit une vue agréable par la reper-
» cussion de l'or et l'heureux mélange de couleurs, qui faisoit un effet
» merveilleux. »

L'œuvre de Jean van der Heijden fut le chant du cygne de l'école architecturale née du souffle rubénien. Le sublime maître d'Anvers inspira une dernière fois une effluve de son génie à un artiste qui, comme lui, réunissait les facultés spéciales de Zeuxis et de Vitruve.

Il constitue un dernier exemple remarquable du style rubénien.

Cette composition semble plus encore appartenir au XVIIe siècle qu'au XVIIIe : van der Heijden fut le dernier de la nombreuse et brillante pléiade d'artistes qui traversent le firmament de l'Arc flamand en météores lumineux et qu'à juste titre l'on a droit d'appeler la Lignée de Rubens.

Dans toutes les décorations de nos fêtes publiques civiles ou religieuses célébrées au XVIIe et au XVIIIe siècle, les Jésuites se distinguèrent constamment d'une façon spéciale. Champions déclarés des idées italiennes, ils ne dédaignaient aucun moyen utile pour les faire pénétrer davantage dans les masses. C'est ainsi qu'ils firent réimprimer à Bruxelles en langue flamande et française les œuvres de leur célèbre peintre, décorateur et architecte, le frère André Pozzo.

Influence des Jésuites sur le caractère et l'éclat de nos réjouissances nationales aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Ils contribuèrent à toutes nos grandes manifestations patriotiques et populaires. Leurs élèves, nobles et bourgeois, payaient de leur personne et de leur argent, déclamant en costume héroïque, des dithyrambes latins, grecs, parfois hébreux et sanscrits aux Princes et aux Gouverneurs généraux qui faisaient leur entrée triomphale. Non-seulement ils figuraient dans les cavalcades, mais encore ils donnaient des représentations théâtrales publiques aux grands jours des distributions de prix et des promotions académiques.

Les richesses, l'influence, les goûts artistiques et la bonne volonté intelligente des Jésuites flamands, ont puissamment favorisé l'essor de la grande École anversoise du XVII[e] siècle. C'est assurément le mieux acquis et le plus incontesté de leurs titres de gloire.

Opinion mal fondée attribuant aux Jésuites l'introduction dans les fêtes publiques aux Pays-Bas de sujets tirés de la mythologie classique au détriment des traditions nationales.

A ce propos nous croyons devoir rectifier une opinion hasardeuse avancée autrefois par M. le docteur Coremans et partagée par quelques auteurs.

Parlant de l'Ommeganck du 21 mai 1651 qui fut accompagné par les élèves du collége des Jésuites de Bruxelles, cet écrivain attribue à ces derniers l'introduction des cortéges soit mythologiques, soit tirés de l'histoire de la Grèce et de Rome, « au détriment non-seulement de l'histoire et des » traditions nationales, mais de l'intérêt même de l'Institut de Loyola. »

Cet Ommeganck (dont nous trouvons la relation dans les *Brusselsche Eer-Triumphen* de Stroobant « *In-ghesetenen Borger* » et infatigable narrateur des « ioyeuses entrées, nopces et ripailles » princières) eut lieu à l'occasion du *Voghelscheut* de l'archiduc Léopold-Guillaume. Invité le 23 avril 1651 au tir des *S. Jooris Gulden*, on sait que ce prince renouvela l'exploit de l'infante Isabelle en abattant le « maître-papegay » placé sur le campanile de Notre-Dame au Sablon.

L'épisode d'Isabelle peint par A. Sallaert se trouve au Musée de Bruxelles. Nous avons vu au premier étage de la Galerie du Belvédère à Vienne un tableau de David Teniers, le jeune, peint en 1652, véritable chef-d'œuvre, représentant les confrères du Serment de l'arbalète félicitant l'archiduc Léopold de son adresse aux acclamations d'une foule énorme.

Le prince ayant témoigné le désir de voir la sortie de l'Ommeganck, on fixa cette fête populaire au 21 mai suivant. A cette occasion Léopold rhabilla « *De goede mannen van welker Gulden ..... met roode sattijn broec-*

» *ken, witte wambaijssen, witte swerte en roode pluijmen op den hoet,*
» *bandelier en kaussen van t'selve couleur.* »

L'Ommeganck de 1651 fut organisé par les élèves du collége des Jésuites sous l'inspiration de leurs professeurs. Il caractérise parfaitement, dit M. Coremans, l'esprit qui régnait dans ces établissements. « On y abandonnait entiè-
» rement les anciennes traditions du pays, comme trop peu classiques sans
» doute, pour en appeler aux dieux de la mythologie grecque et romaine,
» qui pouvait offrir quelqu'attrait à des étudiants, mais qui, pour les masses
» populaires, n'en avait aucun. »

« La mode du grec et du romain devait être alors totalement irrésistible,
» puisqu'elle entraînait même l'ordre des Jésuites dans une voie qui l'*éloi-*
» *gnait* du peuple sur lequel il devait s'appuyer pour fortifier son influence
» sur les classes supérieures, déjà vivement attaquée à cette époque. »

Persistance traditionnelle du goût des flamands pour les sujets et les allégories du paganisme du XV[e] au XVIII[e] siècle.

Nous avons impartialement transcrit les observations de M. Coremans. Cela fait, nous prenons la liberté grande d'affirmer ici, nous appuyant du reste sur tout ce qui est développé en son lieu dans ce livre, que nous sommes d'un avis absolument opposé.

Bien avant qu'Inigo de Loyola instituât sa milice, et qu'elle s'introduisît chez nous sous le couvert des deux Farnèse et du roi Philippe II qui s'en déclarèrent ouvertement les Mécène et admirent ses membres à leur Cour, les *Schimptooneelen, Hekelspelen*, mystères, sotties, motets, bergerettes avaient amplement familiarisé les masses avec les personnages de l'antiquité fabuleuse.

Sans remonter au moyen âge, les *Liggeren* de la Gilde anversoise de saint Luc, publiées par MM. Rombouts et van Lerius rapportent le fait caractéristique suivant, à l'année 1494 :

« Item, in 'tselve jaer quam Maximilianus, als Roms coninck, binnen
» Antwerpen met Philips, synen sone, onsen prinse, daer groote triumphe
» van vieren ende persongien ghedaen wort, onder welke deze Regerders
» eene heerlyke figuer stelden op te merct van Venus, Juno en Pallas, etc. »

Au chapitre troisième de cet ouvrage nous constations qu'en 1515, des « gorgias eschaffaulz » montraient aux Brugeois ébahis, flamands authentiques et catholiques orthodoxes, sous prétexte de *Joyeuse-Entrée* : « Pean,
» dieu de nature, nud et cornu ; Saturnes et Sibeles sa femme ; Ceres des

» fruitz ayant en sa dextre froment; Mars dieu des batailles; Jupiter et » Dame de richesse sa ieune compagne. »

Si l'on voit Jason, Méléagre et Penthésilée dans le cortége de 1651, l'on vit : « Alexandre le Grant sur Bucifal; Perséus à l'escu de cristal, Herclès » portant une pomme d'or laquelle il conquist iadis en Aphricque et Ulixes » avec tout le harnas d'Achieles » dans celui de 1515.

Quant au héros de ce cortége, au jeune Charles d'Autriche, ce n'est point à un membre de la milice céleste ou à un guerrier de la *Légende dorée* que Remy du Puys le compare; il ne croit pouvoir mieux louer le futur Empereur des deux mondes qu'en écrivant ces lignes étranges : « il » (Charles d'Austriche) sembloit mieux à vérité dire ung Apollo ou ung Mer- » cure que ung corps humain entre ses princes. » En 1549, quand Coucke ordonnait les *Puncten* et les décors de l'Entrée de Philippe II, la Compagnie de Jésus était à peine instituée.

Que l'on veuille bien se rappeler les gravures et les dessins de Luca d'Olanda et les écrits du philosophe de Rotterdam et l'on verra que nos pères s'étaient assimilé étroitement ces allégories mythologiques et « s'en gaudissoient et s'en delectoient, » sans arrière-pensée avec une « liesse » naïve.

Le triomphe des Dieux, en douze pièces; l'Histoire de Vénus et Vulcain, en quatre pièces, tissés par François Geubels de Bruxelles d'après les gravures de Mantegna s'étalaient superbement aux grands jours de fête dans l'église de S[te]-Gudule. Les comptes de la fabrique de 1528 nous apprennent qu'on dut consacrer une certaine somme à faire rassarcir les tapis de l'*Histoire de Troyes* qui avaient été déchirés et dont « on avait coutume de tendre le chœur ».

Ce ne fut qu'en 1539 que messire Jean du Blioul, seigneur du Sart, s'avisa de faire don à la chapelle du S[t]-Sacrement que Pierre van Wyenhoven venait de terminer, de tentures ayant pour sujet le *Poignardement des hosties* et le *Supplice des juifs*.

En offrant en spectacle à leurs compatriotes des scènes de l'antiquité fabuleuse, les Jésuites flamands ne faisaient que continuer des tendances qui dataient de loin, et s'étaient tout particulièrement développées à l'époque de la Renaissance. Antigon, Brabon, Gayant et nos légendaires géants ne tiennent-ils pas incontestablement leur origine des mythologiques Titans?

Quand Charles-Quint, dédaignant les nobles quartiers du blason des armoiries « pleines » de Castille-Aragon, adoptait pour devise : PLUS OULTRE et pour symbole les Colonnes d'Hercule ; la révolution n'était plus à faire et le « classicisme » avait triomphé.

D'ailleurs aux Pays-Bas le peuple avait été initié de temps immémorial aux fables mythologiques par les représentations scéniques des *Rederykkers* qui poussaient l'amour de la couleur locale jusqu'à introduire en scène, « remonstrance de personnaiges vifz » : les grâces, nymphes, faunesses et dryades « tottes nues ». Nos ancêtres montrèrent toujours une véritable âpreté à jouir de ces spectacles dont les étranges interprètes étaient accoutrés « de si vielle fachon questoit chose nouvelle et tres ioyeuse a veoir » dit Remy du Puys.

Pour ce qui regarde le culte des anciennes coutumes traditionnelles des Pays-Bas, on devait professer bien peu de dédain à leur égard dans les colléges de la Compagnie de Jésus du XVIIe et du XVIIIe siècle, car presque tous les *Jubilé feesten, Blyden inkomsten, Huldingen, Ommegancken* et fêtes nationales quelconques durent à la présence des élèves et à la collaboration des maîtres un notable surcroît de lustre.

Au fond, l'Olympe antique se voyait d'autant plus facilement accepté chez nous que ses fables gracieuses servaient de prétexte à plus de splendeur décorative. Dans des contrées véritablement artistiques comme nos anciennes dix-sept provinces, l'appoint mythologique devait plutôt contribuer à maintenir ces vieilles institutions locales qu'à les faire tomber en désuétude. Qui viendra dire qu'aux Pays-Bas l'engouement pour les cavalcades n'était point une *passion nationale?*

Ce furent les Jésuites qui maintinrent jusqu'au delà de la seconde moitié du XVIIIe siècle les traditions rubéniennes en continuant à s'inspirer des modèles italiens que la publication aux Pays-Bas des œuvres du frère Pozzo vint encore raffermir au moment même où l'influence de la cour de Vienne et de la manière de Fischer von Erlach allaient détrôner le style rubénien.

Après la suppression de l'Ordre, notre clergé séculier, imprégné de jansénisme et qui n'avait cessé de professer une antipathie mal déguisée sous le couvert de controverses théologiques à l'égard des disciples de Loyola, délaissa l'architecture traditionnelle de Rome pour adopter le style en faveur

à la cour de Vienne. Les relations, chaque jour plus nombreuses avec la capitale de l'Empire, non moins que les prédilections du Gouverneur général et de la noblesse des Pays-Bas, l'avaient fait connaître et la recommandaient naturellement aux prédilections du clergé.

Richesse des abbayes et des fabriques d'église des Pays-Bas au XVIIIe siècle.

La plupart de nos établissements religieux et de nos fabriques d'église possédaient au XVIIIe siècle de grandes richesses. Les importants revenus des abbés, les grosses prébendes des chanoines servirent à introduire dans nos temples les formes du style « Rocaille », dont les licences inouïes devaient, pendant vingt ans, affoler l'Europe entière.

A l'époque ou van Orley et van der Heijden élaborèrent les décorations dont nous avons parlé tantôt, ils étaient tous deux avancés en âge. Pour suivre l'impulsion partie de Vienne, centre de la « mode et du bon ton », leurs élèves adoptèrent ces nouvelles formes. Comme elles n'étaient pas nées de notre esprit artistique national, l'on vit baisser rapidement le niveau de la valeur d'œuvres architecturales et décoratives dont l'esthétique était essentiellement étrangère à nos traditions, à nos mœurs et à nos instincts coloristes.

Nous avons vu, plus haut, qu'en vertu de la paix d'Utrecht, signée le 11 avril 1713, la Maison d'Autriche obtint les Pays-Bas sur le pied que Charles II les avait possédés par le traité de Rijswick.

Deux ans plus tard, le 15 novembre, après l'échange des ratifications de la désastreuse Convention de la Barrière conclue à Anvers, le marquis de Prié, tristement célèbre par le meurtre juridique du doyen Anneessens, au nom de l'Empereur Charles VI, prit possession des Pays-Bas.

Le 11 octobre 1717, le nouveau souverain fut inauguré à Bruxelles, *more antiquo,* duc de Lothier, de Brabant et de Limbourg sur un « théâtre » élevé dans l'intérieur « des Bailles ».

Regne de l'Empereur Charles VI. Influence de la Cour de Vienne sur l'art architectural dans nos provinces.

Dès lors, Vienne et sa Cour impériale commencèrent à exercer une profonde influence sur les ci-devant Pays-Bas espagnols. La société, et par conséquent l'architecture et les arts qui en dépendent, ne tardèrent pas à se transformer; Bruxelles se germanisa, tomba au rang de satellite et fut bientôt entraînée dans l'orbite de la capitale de l'Empire.

Coup d'œil sur l'architecture à Vienne au commencement du XVIIIe siècle.

Il importe, pour suivre ce mouvement de transformation, de jeter un regard rapide sur l'état de l'art architectural à Vienne au commencement du XVIIIe siècle.

La renaissance n'avait guère pu se développer dans ce « boulevard de la Chrétienté » en Europe. Durant plus de deux siècles, l'attention des Empereurs s'était concentrée presque uniquement sur les meilleurs systèmes de fortifications destinées à contenir les incursions toujours menaçantes des Ottomans.

Quand le « fléau des Turcs » eut été conjuré et que tout danger ultérieur sembla disparu, on songea seulement à embellir Vienne.

Le jésuite Pozzo appelé par Léopold Ier: ses constructions.

Nous avons vu au commencement de ce chapitre Léopold Ier réclamer le frère Pozzo du général des Jésuites à Rome comme sujet de l'Empire et le frère se rendre à l'appel de l'Empereur, malgré son âge avancé et acquérir bientôt à Vienne une renommée dont nos architectes subirent l'impression. Les règnes de Joseph Ier et de Charles VI ouvrirent une ère de prospérité à l'art architectural. Les Jésuites avaient commencé à transformer, sous la direction de Pozzo, les églises de Vienne. Quand le prince Eugène de Savoie qui se piquait de dilettantisme architectural et reçut du comte Daun les première statues découvertes à Herculanum, voulut se construire un palais, le vieux frère était mort, mais il rencontra à point deux architectes d'un incontestable mérite : Johan von Hildebrand, Johan Bernhard Fischer von Erlach.

Dilettantisme architectural du prince Eugène: Johan von Hildebrand et Johan Bernhard Fischer von Erlach.

Principaux édifices élevés par ce dernier architecte.

Vienne vit successivement s'élever sur les plans de ce dernier : l'église de St-Charles Borromée, chef-d'œuvre du genre, avec son dôme elliptique et ses deux colonnes monumentales (imitées de celle du *Forum de Trajan*) aux riches spirales de bas-reliefs dus au ciseau de Carl Mader (1716-1737) et l'église St-Pierre à la coupole immense (1702-1756). L'Empereur Léopold Ier lui confia la réédification du château de Schönbrunn (1696-1728) rasé par les Turcs en 1683 ; on sait que cette résidence d'été de la Cour impériale fut complétée par Valmagini et Pacossi, sous Marie-Thérèse, en 1744. Il fut également l'architecte des écuries impériales de la *Winterreit schule* (1725) ; de la Bibliothèque de la Cour, *Josefplatz* (1725) ; de la Chancellerie impériale (1725) ; enfin de la Chancellerie austro-bohême de la Cour (aujourd'hui Ministère de l'Intérieur (1716).

Josef Emanuel Fischer von Erlach (fils) : ses innovations.

Josef Emanuel Fischer von Erlach, fils de Johan, éleva à Vienne des édifices d'un goût nouveau s'éloignant à la fois de Borromini et de Maderno pour se rattacher par Andréas Schluter, l'architecte du *Schloss* de Berlin

(1699-1706), à Paul Decker, son élève, et surtout à Balthazar Neumann, véritable père du *Zopfstil* allemand.

Parmi ces constructions, plaçons d'abord l'ancien *Palais du Prince Eugène* (Ministère actuel des Finances) (1723), dont l'escalier est vraiment grandiose; le palais du prince Trautson occupé depuis par la *Garde hongroise* (1720-1730); celui du marquis de Rofrano (depuis von Auersperg) (1724); celui enfin au *Rennweg* (en collaboration avec Hildebrand) commencé pour le prince von Mansfeld-Fondi et achevé après la mort de ce seigneur aux frais du prince Adam von Schwartzemberg (1706-1725).

A. E. Martinelli.

Les deux Fischer von Erlach comptèrent de leur temps des rivaux et des imitateurs qui réussirent à se faire un nom. A. E. Martinelli conduisit les travaux de l'église S[t]-Charles pour Fischer et éleva le palais du prince von Lichtenstein sur l'*Alsergrund* (1701-1712).

Johan Lucas von Hildebrand.

Johan Lucas von Hildebrand fit pour Eugène de Savoie le palais d'été du Belvédère joint au pavillon d'Ambras; il sert aujourd'hui de Musée public (1693-1724). Les « Résidences mémorables de l'incomparable Héros de » notre siècle ou représentation exacte des édifices et jardins d'Eugène » François, duc de Savoye et de Piémont » forment un superbe ouvrage imprimé à Augsbourg en 1701.

Recueil des résidences du prince Eugène publié à Augsbourg (1701).

Hildebrand éleva encore la *Maison de Majorat* des princes de Lichtenstein (1694) la plus somptueuse des demeures seigneuriales de l'époque et le palais du comte Daun (aujourd'hui Kinsky) sur la *Freiungplatz* (1710). Nous avons admiré naguère l'intelligente restauration moderne de la riche décoration de sa façade. Enfin F. von Hohenberg donna les plans du palais du comte Fries sur la *Josefplatz*, dont les caryatides colossales sont dues au ciseau de Zauner; c'est la résidence actuelle du marquis Pallavicini. F. von Hohenberg est surtout connu par la fameuse « gloriette », la ruine romaine et l'obélisque (1775-1780), construits sur ses plans dans les jardins de Schönbrunn. L'architecte fut secondé pour les sculptures par Henrici, Hagenauer et Zächerl.

F. von Hohenberg.

« Gloriette » de Schönbrunn (1775).

Le *Zopfstil* ou *Rocaille* introduit aux Pays-Bas par l'influence viennoise.

Le style Rubens proclamé par les Jésuites fut définitivement délaissé et le goût rocaille s'implanta aux Pays-Bas bien plus grâce à la mode de la Cour de Vienne patronnant la manière architecturale d'André Schluter, de Paul

Decker, des deux Fischer, de Hohenberg, d'Hildebrand et de Martinelli que par l'influence des œuvres françaises contemporaines élaborées par Oppenord, Antoine Carpentier, les deux Cuvilliés, Germain Boffrand, Blondel et Servandoni. L'hôtel du président Roose à Anvers, élevé en 1743 par Jean-Pierre van Bauerscheit, le jeune (1699-1763), et les maisons ordonnées par Guillaume Kerricx procèdent incontestablement de l'école d'architecture viennoise.

Hôtel Roose à Anvers, architecte : J P. van Bauerscheit (1743).

Maisons du *Zopfstil* par G. Kerricx à Anvers.

Les Jésuites, d'ailleurs, avaient cessé de bâtir; l'heure fatale de la suppression approchait pour cet ordre célèbre. Désormais l'impulsion partira de Vienne et nos architectes s'inspireront du livre des « Édifices d'Eugène de Savoie ». Appelés par le prince Charles de Lorraine, Folte éleva la Nouvelle Cour sur les plans curvilignes, convexes ou concaves, préférés de Fischer von Erlach; Zinner traça le Parc d'après le type des jardins de Schönbrunn ordonnés par Hohenberg. S'il reste à la vieille Gilde anversoise de S[t]-Luc un Verhaghe digne encore de tenir le pinceau de Rubens, Marie-Thérèse l'attirera à Vienne avec le brevet de premier peintre de la Cour impériale.

L'art italien de la Renaissance s'affirma pour la première fois aux Pays-Bas avec les décorations éphémères improvisées à Anvers, en 1495, pour la Joyeuse-Entrée de Maximilien, et à Bruges, en 1517, pour l'Intronisation de Charles d'Autriche.

La dernière œuvre inspirée des grandes traditions italo-rubéniennes s'élabora dans une circonstance analogue : l'Inauguration solennelle de Marie-Thérèse comme comtesse de Flandre le 27 avril 1744.

Le « Théâtre d'architecture » ordonné par David T'Kint, le vieux, († 14 juillet 1770) destiné à encadrer une cérémonie chère à nos ancêtres parce qu'elle leur rappelait de vieux priviléges, gages de libertés communales, conquis autrefois au prix d'efforts sanglants, avait été élevé sur le *Vrijdagmarkt*, au même endroit où l'on vit, vingt-sept ans auparavant, se dresser la Tribune d'apparat et la Joyeuse-Entrée de Charles VI.

Tribune de l'Inauguration de Marie-Thérèse à Gand (1744). Architecte : David T'Kint, le vieux. († 1770.)

Frans Pilsen (1686-1770), peintre et graveur gantois, élève de Robert van Audenaerde, qui résida six ans en Italie, nous a laissé de cette fête publique une planche in-plano (0,80 × 0,85), qui forme pendant à la gravure de J.-B. Berterham représentant la « Cérémonie solennelle de l'inauguration » de Charles VI, le 18 octobre 1717.

Gravure in-plano de la cérémonie par Frans Pilsen.

Étude comparative des Tribunes élevées par Jacob Collin (1717) et David T'Kint (1744).

Il est intéressant d'établir une étude comparative de la manière architecturale de Jacques Colin avec celle de David T'Kint qui s'évertuèrent sur un canevas identique, à un quart de siècle de distance. En 1717, l'école rubénienne et ses traditions est absolument debout; l'on ne remarque aucune différence essentielle entre les motifs de Mercx, van Heil ou Du Chastel et ceux qu'employa Colin quarante-sept ans plus tard. Par contre, de 1717 à 1744, l'influence viennoise, les nouveautés de la capitale autrichienne et l'engouement du clergé et de la noblesse pour le style mis à la mode par Fischer von Erlach avaient ébranlé, sinon converti, nos artistes. Le style nouveau ne commence à s'affirmer nettement que dans les décorations officielles où les mandataires impériaux aimaient à retrouver les motifs du Belvédère et de Schönbrunn, objets de leur admiration.

Influences viennoises. Cartouches du *Zopfstil.*

Dans l'ordonnance de Colin, les cartouches loyolites sont prodigués; dans celle de T'Kint, ils ont disparu presque totalement et si l'on retrouve l'un ou l'autre « *rari nantes* » aux tympans des frontons circulaires, ce sera quelque pastiche de ces cartels boiteux, profondément refouillés de rocailles impossibles, pareils à ceux dont les vignettes de Habermann et de Nilson nous offrent de nombreux exemples. Le *Zopfstil* encadrera encore de ses contours « tarabiscotés » et mal définis, le grand tableau allégorique où Marie-Thérèse reçoit l'hommage des Provinces belgiques.

A côté de cette décadence et de ce mauvais goût des détails, constatons, par rapport aux masses, une certaine affectation de retour vers la simplicité pleine de grandeur de l'architecture gréco-romaine.

Les pilastres, à chapiteau spécial, témoignant de l'imagination de Colin, ont été remplacés par des colonnes lisses corinthiennes, dont les corbeilles d'acanthe sont, par parenthèse, d'un mauvais galbe parfait. David T'Kint a appris l'architecture d'un rubénien de la dernière heure, de Jacques Colin peut-être; à coup sûr il demeure encore attaché par certains côtés aux traditions loyolites : la masse du « Théâtre » de 1744 en fait foi. Mais, l'école était arrivée à son déclin et le prince Charles de Lorraine, en appelant le viennois Folte à l'honneur de construire le nouveau palais de la Cour, termina sa longue agonie.

Heureusement qu'en ce temps-là de Wez commençait l'Abbaye d'Orval.

David T'Kint occupa, au dire de van Vaernewijck, de 1755 au 14 juillet 1770, date de son décès, le poste d'architecte de la ville de Gand (Bestuurder der werken); et fut l'auteur des changements effectués à l'église Saint-Jacques. Peu de temps avant sa mort, il fut nommé directeur de l'Académie de dessin, fondée par le peintre Louis Marissal, un rubénien et un patriote qui tenta de galvaniser la *Gilde de St-Luc* expirante en ouvrant une école libre aux artistes tout disposés à s'affranchir de la discipline séculaire des Corporations.

Carrière architecturale de David T'Kint. Il devient directeur de l'Académie à Gand fondée par Louis Marissal.

Ces deux planches constituent de plus, par les étoffages de figures du premier plan, de précieux renseignements pour l'histoire de nos costumes nationaux dans la première moitié du XVIIIe siècle.

Louis T'Kint, fils de David, également architecte, fut l'auteur de la reconstruction de la colonne de Charles-Quint, élevée en 1600, au Marché du Vendredi, à l'occasion de l'inauguration d'Albert et d'Isabelle. Ce monument de 50 pieds de haut, construit en 1775 et dont le fût monolithe en pierre bleue pesait 32,375 livres, fut renversé par les Sans-Culottes en 1792. Louis T'Kint occupa depuis 1771 le poste de directeur de l'Académie I. R. gantoise, fondée par octroi de Marie-Thérèse en 1770, qui remplaça l'école à la prospérité de laquelle Marissal s'était dévoué toute sa vie. L'établissement aux Pays-Bas de ces institutions avaient, on le sait, été provoquées par le fameux mémoire d'André Lens au prince Charles de Lorraine (1769).

Colonne du Marché du Vendredi à Gand reconstruite en 1775. Architecte : Louis T'Kint fils.

Louis T'Kint, premier directeur de l'Académie I. R. fondée à Gand par Marie-Thérèse (1770).

Les premières années du règne de la fille de Charles VI virent la décadence rapide de l'école rubénienne. Elle jeta un dernier éclat, dans les ordonnances décoratives de van der Heijden et même de David T'Kint, en dépit des chicorées de Fischer von Erlach qui transparaissent et détrôneront bientôt le plantureux cartouche italo-flamand.

On vit dès lors aussi des étrangers exercer chez nous le noble art de Vitruve.

Constructions élevées aux Pays-Bas par des architectes étrangers.

Depuis 1714, la Lombardie était échue à la maison d'Autriche. En l'année 1751, Gaëtan-Mathieu Pizzoni, architecte milanais protégé de la Cour de Vienne, éleva la magnifique cathédrale de St-Aubin, à Namur. Cet édifice, tout italien, construit en *petit granite* ou pierre bleue se distingue par l'élégante coupole décorée de pilastres corinthiens qui s'élève à l'intersection du transsept.

Cathédrale de St-Aubin à Namur (1751-67). Architecte : Gaëtan-Mathieu Pizzoni (né à Milan).

Entièrement terminée en 1767, l'église de S[t]-Aubin est une œuvre architecturale réussie, sobre et d'excellent goût. On s'aperçoit que Pizzoni était de l'école du chevalier Piermarini da Foligno et de Giocondo Albertolli, l'architecte de la villa de Monza et du palais archiducal de Milan.

Catafalque des obsèques de l'Impératrice Marie-Christine à S[te]-Gudule (1751).

Pizzoni ordonna la même année qu'il commençait S[t]-Aubin, le catafalque érigé dans l'église collégiale de S[te]-Gudule à Bruxelles pour les obsèques de l'impératrice Marie-Christine. L'ordonnance de ce *Rogus* rappelle le style consacré des compositions romaines de Ciro Ferri. Cette décoration funèbre fut commandée à l'artiste par le prince Charles de Lorraine; c'est ce que nous apprend la dédicace d'une grande planche in-plano gravée sur cuivre par S. Cattoir en date du 11 mars 1751. Ce graveur, élève de Jacques Harrewijn, d'après le *Guide Fidèle* publié par J. Moris, demeurait à Ixelles en 1761.

Le chevalier Nicolas Servandoni (né à Florence) (1695-1759).

Le plus connu des architectes italiens qui élevèrent des constructions aux Pays-Bas à cette éqoque, fut le chevalier Nicolas Servandoni, né à Florence en 1695, reçu à l'Académie de Paris comme paysagiste. Décorateur sans égal des fêtes données en 1739 à l'occasion du mariage d'Élisabeth de France avec Don Philippe, infant d'Espagne, il fut aussi l'architecte du portail de S[t]-Sulpice (1755), le plus sérieux effort réalisé et le plus grand effet obtenu en dehors de l'art ogival pour une façade d'église catholique. On sait que Servandoni vint aux Pays-Bas à la suite du maréchal de Saxe.

Vient à Bruxelles à la suite du Maréchal de Saxe (1746).

Après la capitulation de Bruxelles (25 février 1746), le maréchal prit son logement à l'hôtel du marquis de Chasteleer, entre les deux Sablons. La ville dut meubler cet hôtel sur un plan de Servandoni transmis au magistrat par le vainqueur. On jugera de sa somptuosité par ce seul fait que glaces et tapisseries coûtèrent 40,000 florins.

Constructions élevées par cet architecte durant son séjour à Bruxelles. Hôtels d'Arenberg et d'Ursel. Château de S[t] Josse-ten-Noode.

Pendant son séjour à Bruxelles, Servandoni érigea les hôtels des ducs d'Arenberg et d'Ursel. Il fournit encore les plans du château de ce dernier seigneur à Enghien. On conserve aux Archives du royaume un projet de cet artiste célèbre pour l'agrandissement du château que les ducs d'Ursel possédaient alors à Saint-Josse-ten-Noode.

Château de Haeren, près Vilvorde (Servandoni d'Hannetaire, fils naturel du Chevalier).

Le *Guide Fidèle* nous apprend encore que M. Servandoni d'Hannetaire, neveu supposé, mais en réalité fils naturel du chevalier et qui fut

directeur du théâtre de Bruxelles, avait acheté de la famille van Languendonck la seigneurie de Haeren, près Vilvorde. « Elle appartient aujourd'hui » dit Moris, « à M. Servandoni d'Hannetaire qui semble se disposer à en » faire une des plus jolies maisons de plaisance des environs, tant par les » ouvrages et les embellissements qu'il y fait faire journellement, que par le » bon goût avec lequel tout y est ordonné sur les dessins du chevalier » Servandoni, son oncle, célèbre dans l'Europe pour l'architecture, la peinture » et les décorations. »

Église de l'Abbaye de St-Ghislain. Architecte : Gabi (français) (1714).

Gabi, architecte français, construisit, en 1714, l'église de l'Abbaye de Saint-Ghislain, aujourd'hui détruite. L'église paroissiale de Pâturages fut élevée sur un plan identique en 1753. Les bâtiments claustraux de l'Abbaye de St-Ghislain furent pourtant élevés sur les plans de Claude de Bettignies, de Mons; en 1729, Dubressi, autre architecte montois, construisit les deux pavillons regardant l'entrée principale.

Maison de Chasse de Boitsfort. Architecte: Boffrand (français) (1667-1754).

Quand l'électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière eut l'envie d'une *Maison de chasse*, à Boitsfort, il s'adressa à l'architecte français Germain Boffrand (1667-1754). L'auteur des splendides résidences de Cramayel en Brie et de Haroué en Lorraine devint plus tard, par sa protection, architecte du prince-évêque de Wurtzbourg et construisit pour ce dernier, en 1724, le palais épiscopal qui passe pour son chef-d'œuvre.

Nouveau Palais des Gouverneurs généraux à Bruxelles. Chapelle de la Cour architecte : Folte (viennois) (1760). *Parc*. Architecte : Zinner (viennois) (1774-1787).

On sait qu'à la suite de l'incendie de l'ancien *Palais Ducal*, à Bruxelles, advenu le 4 février 1731, le prince Charles de Lorraine acheta l'hôtel de Nassau de la princesse douairière d'Orange, et en fit sa résidence. Quand la reconstruction de la « Cour brûlée » fut abandonnée faute de fonds et que le prince Charles se fut décidé a reconstruire l'Hôtel de Nassau, il appela l'architecte viennois Folte (*alias* Faulte). Ce fut cet artiste qui ordonna les bâtiments du *Nouveau Palais* (Musée royal de peinture actuel) et la *Chapelle de la Cour*, aujourd'hui Temple protestant (1760). Zinner, autre viennois, traça le *Parc* sur le modèle de l'*Augarten* ou de *Schönbrunn*.

Notre décadence architecturale touchait pourtant à sa fin.

Découverte d'Herculanum, Pompeïa et Stabies (1737-1748).

Un hasard fortuit venait d'occasionner la découverte des cités campaniennes d'Herculanum (1717-1737), Pompeïa (1748) et Stabies détruites par le Vésuve en l'an 79. L'antiquité apparut tout à coup vivante à l'Europe étonnée après une léthargie de dix-sept siècles.

Écrits de Winckelman (1762-64).

Les écrits de Winckelman (1762-64) sont là pour témoigner de la sensation profonde que cette résurrection occasionna dans le monde savant, artiste et lettré.

Le *Zopfstil* et ses rocailles furent définitivement démodés dès l'instant où la marquise de Pompadour écrivit à Marie-Thérèse qu'elle venait de charger Soufflot, Cochin et l'abbé Le Blanc d'accompagner à Rome, pour l'initier aux beautés classiques, le marquis de Marigny, son frère, futur Surintendant général des bâtiments, jardins, arts et manufactures du Roi de France.

Période de transformation du style architectural, Laurent Benoît de Wez.

L'année même où Folte élevait la Chapelle du *Nouveau palais des Gouverneurs généraux,* Laurent-Benoît de Wez — Charles de Lorraine ne l'employa jamais aux travaux de l'Etat — jetait les fondations des splendides bâtiments de l'Abbaye d'Orval et l'abbé de Feller écrivait dans son *Itinéraire :* « il est aisé de voir que ce sera la plus belle Abbaye du monde ».

Architecte de génie, de Wez osa, le premier, régénérer l'école flamande en la retrempant à la source italienne par l'étude de l'antiquité et du siècle de Léon X et affirmer cette résurrection par un chef-d'œuvre.

Ses principaux édifices.

De 1762 à 1773, les églises d'Andenne, de Kessel-Loo et d'Harlebeke; les bâtiments abbatiaux : églises, palais, monastères, de Gembloux, Florival, Valduc, Floreffe, Afflighem, Vlierbeek, Bonne-Espérance, Heylissem et de St-Martin à Tournai, s'élevèrent à l'envi sur ses plans : la voie était désormais frayée.

Renaissance architecturale aux Pays-Bas : Payen l'aîné, Fisco, Montoyer, Guimard, Wincqz, Malfeson, etc. Le quartier du Parc à Bruxelles.

Rivaux de Laurent de Wez, l'on vit à la fois Payen l'aîné, Fisco, Malfeson, Wincqz et surtout Montoyer et Barnabé Guimard contribuer à la gloire de cette nouvelle ère architecturale où fut créée, comme par enchantement, l'harmonieuse série d'édifices longeant le *Parc* de Bruxelles; conception grandiose dont le *Palais du Conseil souverain de Brabant*, avec son superbe fronton dû au ciseau de Godecharle, constitue la note prépondérante.

CONCLUSION.

I

Nous croyons avoir terminé notre tâche : qu'on nous permette à présent, embrassant d'un coup d'œil rétrospectif l'ensemble de ce travail, d'en condenser les idées génératrices et les faits dominants, pour formuler en quelques pages une réponse directe et succincte à la question proposée par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique.

Rechercher l'époque à laquelle l'architecture a subi, dans les Pays-Bas, l'influence italienne.

Indiquer les personnages auxquels on doit cette influence : citer les noms et les œuvres des artistes.

Nous appuyant sur tout ce qui précède, nous répondrons catégoriquement au premier membre de la question :

Rechercher l'époque à laquelle l'architecture a subi, dans les Pays-Bas, l'influence italienne.

Ce fut dans les dernières années du XVe siècle que des négociants espagnols de Bruges introduisirent aux Pays-Bas les premiers échantillons du style *Plateresque* et de la Renaissance gréco-romaine.

Les fécondes théories humanitaires se traduisent matériellement par des édifices contemporains de leur diffusion.

La Réforme et le Néo-platonisme trouvèrent dans l'art nouveau leur incarnation plastique.

A part ce travail intellectuel latent, l'extension des doctrines de la philosophie socratique et de la littérature des siècles de Périclès et d'Auguste, l'esprit de liberté individuelle succédant chez les artistes à l'esprit de corps, la soif ardente de la renommée passagère et mondaine du temps remplaçant les désirs ascètes et la recherche de la gloire surnaturelle de l'éternité, décidèrent radicalement les peintres et les sculpteurs, rejoints un peu plus tard par quelques architectes, à épouser les formes nouvelles et à les faire prévaloir.

Aucun des maîtres ès-pierres de cette époque décisive ne fut assez fécond ou assez influent pour frayer un nouveau sillon dans le champ de l'art et entraîner à sa remorque les ateliers maçonniques.

L'art archonte fut détrôné parce qu'il ne se trouva pas au XV[e] siècle un Erwin von Steinbach, un Robert de Luzarches ou un Josse Dotzinger, génies supérieurs qui apparurent comme des phares lumineux pendant l'élaboration des avatars de l'ogive.

Perdu dans le dédale des raffinements de son esthétique, l'art des maîtres ès-pierres, laissant l'esprit qui vivifie, le crayon : pour la lettre qui tue, le compas, sacrifia le décor naturel de la forme efflorescente aux subtilités mystérieuses des épures stéréotomiques. Le tiers-point dédaigné fit place aux tracés cycloïdaux.

Les maîtres ès-pierres avaient, dès le XV[e] siècle, pressenti la révolte égoïste en incubation des arts mineurs; ils créèrent, pour y échapper, l'architecture purement géométrique et supprimèrent la sculpture ornementale et la statuaire.

Il s'en fallut de peu que l'architecture ne réussît à affranchir désormais ses œuvres de la collaboration obligée des sculpteurs, des ornemanistes et des peintres.

Sous l'influence féconde des idées gréco-romaines, les rameaux dédaignés que l'on n'avait pu réussir à retrancher de l'arbre, accaparèrent un jour

toute sa sève aux dépens de la tige mère et l'arbre se dessécha. Au XVe siècle la peinture et la sculpture, *arts mineurs*, se développèrent prodigieusement tout à coup aux dépens de l'art majeur par excellence : l'architecture.

Il y avait au sein de l'antique école ogivale et en dehors de toute influence étrangère un puissant noyau d'artistes prédisposés à admettre une rénovation complète dans l'art de bâtir.

Les architectes prétendaient l'opérer seuls comme ils l'avaient fait jadis avec succès aux grandes étapes du style ogival. Un instant ils songèrent, grâce à l'influence espagnole, à introduire aux Pays-Bas le style *Mudejar* adopté « ès pays de par decà ».

Les peintres et les sculpteurs cherchaient une esthétique qui avant tout les affranchît de la tutelle séculaire de l'architecture; ils allèrent droit aux motifs chers aux Italiens. Ils opérèrent d'autant plus facilement cette transformation, qu'à leurs prédispositions naturelles vinrent encore s'ajouter les sollicitations du dehors et de puissants encouragements.

Somme toute, les maîtres de notre école désertèrent les traditions de l'art indigène poussés par un désir d'affranchissement longtemps comprimé qui se fit jour quand l'apparition des formes de la Renaissance leur en eut fourni le prétexte et l'occasion.

Ainsi prédisposé, l'esprit artistique se transforma aux Pays-Bas sous l'influence de deux foyers distincts :

L'influence directe et immédiate de l'Espagne ;

L'influence indirecte et médiate de l'Italie.

Grâce aux conquêtes d'Alphonse d'Aragon en Sicile, l'Espagne avait reçu le flambeau de la Renaissance avant la France, avant l'Allemagne : elle propagea bientôt cette lumière aux Pays-Bas. Ses architectes implantèrent l'architecture bâtie des genres *Mudejar* et *Plateresque* que les conquêtes mauresques et italiennes avaient introduits dans la péninsule ibérique.

Le palais des princes-évêques de Liége, la chapelle du St-Sang à Bruges et la Bourse d'Anvers sont les plus curieux spécimens de style *Mudejar* qui soient encore debout dans notre pays.

Telle fut l'importation directe de l'art exotique.

Indirectement l'art de la Renaissance italienne s'implanta chez nous, grâce

aux pèlerinages des peintres et des sculpteurs rapportant, pleins d'enthousiasme, les traditions d'au delà des monts, pour les développer dans la mère patrie.

Du concept à la réalisation d'une idée neuve, il y a tout un monde d'obstacles à traverser. De l'enthousiasme prime-sautier des peintres et des sculpteurs prédisposés à l'adoption du nouveau système, parce qu'il leur rendait la gloire individuelle, à l'enthousiasme froid et méfiant des masses désintéressées, nécessaire à l'adoption d'un nouveau style, il y a des transitions à ménager avec d'autant plus de prudence et de modestie que la réforme doit être plus radicale.

Les néologistes gréco-romains montrèrent d'abord timidement le nouveau style sur une petite échelle dans les fonds d'architecture des tableaux de chevalet, qui plurent d'abord comme toute nouveauté. Plus tard ils s'enhardirent et employèrent ces formes pour étoffer des vitraux aux personnages aussi grands que nature. Bientôt, les décors des fêtes publiques offrirent en trompe-l'œil l'architecture bâtie; les premiers exemples de ronde-bosse furent appliqués aux meubles.

En 1558 seulement, Lambert Lombard ordonna le portail adossé au transept de l'église S[t]-Jacques, à Liége, bâtie quelques années auparavant en pur style prismatique flamboyant.

A partir de ce moment, la révolution était consommée, l'influence italienne trônait sans partage.

Une fois initiés aux arcanes de Vitruve, les artistes espagnols et flamands firent un échange mutuel d'idées artistiques élucubrées sur le thème italien.

Cet échange réciproque fournit le grain d'originalité de bon aloi qui, dès l'abord, distingua notre école, mais ne revêtit des types bien tranchés qu'à l'époque précise où les architectes adonnés à l'art gréco-romain se le furent assez étroitement assimilé pour essayer d'enrichir le style exotique préféré de charmantes broderies indigènes.

De ce travail d'assimiliation de deux génies différents naquit la manière flamande de la Renaissance dont Vredeman De Vries et les frères Floris furent les brillants coryphées.

L'imprimerie propagea considérablement l'éclosion des idées nouvelles.

Nous avons amplement développé plus haut le rôle prépondérant réservé désormais à l'imprimerie par les nombreuses éditions de livres d'architecture qui virent le jour dès la fin du XVe siècle et dont le nombre alla toujours croissant du XVIe au XVIIIe.

Le milieu du XVIe siècle vit l'influence italienne s'affirmer dans l'architecture bâtie, sans pour cela voir définitivement détrôner le style ogival. Des adeptes fidèles aux antiques traditions des ateliers maçonniques continuèrent à en pratiquer les préceptes. Il y eut même une école qui essaya d'amalgamer les deux principes contradictoires et produisit des œuvres hybrides au point de vue purement esthétique, mais pleines de sève, d'originalité et de grâce si on vient à les considérer métaphysiquement.

La guerre qui désola pendant quarante ans nos provinces dans la seconde moitié du XVIe siècle arrêta net l'essor artistique qui allait doter les Pays-Bas de monuments dignes de l'Italie.

Ces quarante années de dissensions politico-religieuses usèrent la virilité des vieux maîtres du style ogival qui, faute de commandes, végétèrent pendant près d'un demi-siècle dans une déplorable inaction. Quand celles-ci vinrent enfin, avec l'arrivée des Archiducs, les traditions ogivales étaient à peu près oubliées.

Il y avait cent cinquante ans que l'imprimerie était découverte et aucun des maîtres, jaloux des secrets de la Loge — ils se transmettaient oralement comme le plus sacré des arcanes — n'avait confié à la presse les « canons des maîtres de Côme. »

Le livre de Villard de Honnecourt est un album où l'on trouve jusqu'à des recettes pharmaceutiques, ce n'est point un Traité *ex professo*. Le livret des pinacles de Mathias Koritzer, spécimen unique, conservé au Musée de Munich, ne s'occupe au fond que d'un détail infime, et encore, ne peut être absolument compris que des adeptes.

A la fin du XVIIe siècle, la connaissance de la théorie du style ogival était perdue. Pour arriver à son intelligence, les architectes modernes durent interroger patiemment les monuments eux-mêmes; arracher un à un les secrets de leur édification.

Bien que le voile soit levé en partie, que de choses restent incompréhen-

sibles! Qui peut se flatter aujourd'hui de lire couramment ce livre dont le temps a arraché tant de pages?

Avec la chute définitive du style ogival commence l'apogée de l'influence italienne aux Pays-Bas. Quand ces belles provinces se relevèrent sanglantes et meurtries, le lieutenant de Philippe II, Alexandre Farnèse, songea plus d'abord aux moyens moraux de maintenir une paix si chèrement achetée qu'à amasser des troupes et des ressources matérielles pour terrifier les vaincus.

Pour pacifier les villes belges rentrées sous le sceptre espagnol, le prince de Parme appela les Jésuites.

Le pape Paul III, issu de la maison Farnèse, avait eu pour fils naturel le débauché Pierre-Louis, assassiné à Plaisance par ordre de Charles-Quint. Le célèbre cardinal Farnèse, qui fut employé par le pape, son aïeul, à diverses légations en France, en Allemagne et aux Pays-Bas, était fils de ce Pierre-Louis et de Hiéronyme des Ursins. Enthousiaste de l'architecture antique, il fut le protecteur des lettres et des arts. C'est lui qui fit bâtir à Rome l'église de la maison professe du Gesu, qui devint le type des innombrables temples loyolites du globe, de l'église construite par Francquart, à Bruxelles, jusqu'à la cathédrale de Mexico.

Charles-Quint disait de lui que « si tout le Sacré Collége était composé de grands hommes tels que Farnèse, ce serait l'assemblée du monde la plus illustre et la plus auguste. »

Le vainqueur de Pavie donna pour épouse à Octave Farnèse, frère du cardinal, Marguerite de Parme, sa fille naturelle.

L'influence toute puissante des disciples de Loyola, la confiance illimitée et le profond attachement que leur témoignait le prince de Parme, fils de Marguerite, les faveurs, les immunités sans nombre dont ils furent comblés en firent l'ordre le plus puissant de la chrétienté.

Le rôle prépondérant qui échut aux Jésuites dans la diffusion des idées architecturales italiennes aux Pays-Bas, en Espagne et au nouveau monde eut au fond une cause politique, une raison d'État. La papauté et le bras séculier secondaient à la fois les tendances loyolites.

Le traité de Saint-Charles-Borromée et les prescriptions liturgiques du

concile de Trente y contribuèrent à leur tour, et donnèrent au style nouveau ce qui lui manquait encore : la sanction ecclésiastique.

Jusqu'à la révolution des Pays-Bas, notre architecture de la Renaissance aima volontiers à se servir de détails empruntés au style *Plateresque;* à partir du XVIIe siècle et malgré la persistance de la dynastie de Philippe II, notre architecture devient purement italienne à l'exclusion de toute influence espagnole.

Une mer de sang, une haine profonde divisait à jamais les deux pays; les Espagnols, d'ailleurs, résistèrent fort peu de temps eux-mêmes à l'influence loyolite qui finit par s'imposer à toutes leurs conceptions architecturales.

L'ordre puissant des Jésuites couvrit bientôt les Pays-Bas de constructions inspirées des traditions esthétiques romaines, depuis Michel-Ange, Bramante, Vignole et Della Porta, jusqu'à Carlo Maderno, Fontana, le Bernin et Borromini.

Le cachet original des compositions de Vredeman De Vries disparaît complétement avec les thèmes favoris de Rubens qui, pour réformer l'architecture aux Pays-Bas, dessine, mesure et fait graver les Palais de Gênes d'Alessi.

L'influence combinée des propensions personnelles de ce grand artiste et des préférences exclusives de cet Ordre à une époque où tout était à refaire dans l'ameublement des églises pillées par la fureur des sectaires — pour arriver à leur restauration, les archiducs durent pendant trois ans rétablir les dîmes féodales au profit des Fabriques — donna en peu d'années un vêtement néo-païen et une tournure italienne à nos vieux édifices ogivaux.

Au sein des cités flamandes, des temples entiers, construits d'après les préceptes de Vitruve, luttèrent de grâce et de sveltesse avec les productions des vieux maîtres ès-pierres.

Otto Vœnius, qui jouissait de la confiance d'Alexandre Farnèse et avait été nommé « architecte général et castramétateur » de ses armées, faillit balancer un moment l'influence jésuitique en architecture. Il voulait introduire aux Pays-Bas des données plus conformes à l'art antique. Farnèse mourut trop tôt et les Jésuites trouvèrent un puissant appui chez les archi-

ducs. Vœnius eut, d'ailleurs, été débordé par l'influence de Rubens qui fit passer toutes les hardiesses de sa main et toute la fougue de son esprit dans les conceptions inspirées où l'on trouve son génie.

Entraînés par ce prodigieux chef d'école, nos architectes et nos sculpteurs adoptèrent exclusivement le style italo-rubenesque jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle; on sait que les œuvres du frère Pozzo, introduites par les Jésuites, furent réimprimées à Bruxelles en 1708.

Inspirées de l'art italien, ces plantureuses interprétations ne sont point des pastiches et revêtent toujours ce cachet d'incontestable originalité qui a valu à un genre si bien fait pour encadrer les œuvres du prince de nos peintres et de son école le nom de style Rubens.

Le style italo-flamand, caractérisé par ce vocable dont nous avons démontré la justesse, régna sans partage jusqu'à la suppression des Jésuites, derniers et suprêmes dépositaires des traditions contemporaines de l'apogée de l'art flamand sous les Archiducs.

La peinture suivit l'architecture de près. Verhaghen et Herreyns furent les derniers petit-fils de Rubens.

Ces années d'interruption du souffle inspirateur de la pensée artistique italo-flamande rayonnant sur l'art entier, grâce au génie de Rubens, dont les fortes traditions surent l'alimenter un siècle et demi, indiquaient la fin naturelle de notre travail.

II

Le délaissement de l'architecture rubénienne ou loyolite eut une double cause aux Pays-Bas : la déchéance de l'Espagne et la suppression des Jésuites.

Le désastreux *Traité de la Barrière,* qui consomma la ruine d'Anvers, attribua la souveraineté des Pays-Bas à l'empereur Charles VI. Le marquis de Prié, de sinistre mémoire, prit possession de notre pays, en 1715, au nom de l'Autriche.

L'inauguration de Charles VI eut lieu avec la solennité accoutumée en 1717. Nous avons prouvé par la décoration architecturale des Tribunes

élevées à cette occasion, par Jacob Colin, qu'à cette date l'architecture rubénienne continuée sous l'influence des Jésuites brillait encore de toute sa vigueur.

Dès lors, pourtant, data la décadence de l'école et l'avénement du *Zopfstil*. Le goût viennois introduisit peu à peu une esthétique nouvelle dont le centre fut la cour de Schönbrunn et les grands pontifes : Hildebrand et Fischer von Erlach.

Appelé par l'empereur Léopold Ier, le jésuite Pozzo commença à reconstruire les églises de Vienne. Nous avons vu que son style s'éloignait si peu de la manière rubénienne que ses ouvrages, reproduits par la gravure, vinrent renforcer aux Pays-Bas, dans les premières années du XVIIIe siècle, les traditions loyolites.

Quand Pozzo mourut à Vienne, laissant une immense réputation, le prince Eugène de Savoie avait définitivement chassé de l'empire le « fléau des Turcs. » Après la paix de Karlowitz (1699) on songea sérieusement à embellir Vienne, boulevard séculaire de la chrétienté, où la science de l'ingénieur avait voix prépondérante sur l'art de l'architecte.

Le prince Eugène aimait les bâtiments : il souhaita des palais splendides et trouva à propos, dans Hildebrand et Fischer von Erlach, des architectes propres à réaliser ses desseins.

Nous avons dit qu'un recueil spécial réunit ces œuvres de la nouvelle école architecturale. Il fut bientôt classique et tous les architectes de l'empire le prirent pour modèle, et s'empressèrent d'ajuster leurs idées aux données esthétiques de ce nouvel étalon.

L'influence du Livre sur la diffusion des styles y rencontre, de plus, une confirmation manifeste.

Fischer von Erlach s'était conquis une réputation immense; nous avons donné la nomenclature de ses œuvres.

A l'avénement de Marie-Thérèse, le goût dominant à Schönbrunn s'imposait presque en force de loi. David T'Kint, chargé de la décoration des Tribunes élevées pour la Joyeuse-Entrée de la fille de Charles VI, s'il imite encore les masses rubéniennes de Colin, enrichit ses ordonnances de tous les détails favoris du *Zopfstil* viennois.

La *Pragmatique sanction* n'empêcha pas le fléau de la guerre de ravager nos provinces.

Cinquante années après le bombardement de Villeroy, Maurice de Saxe, vainqueur à Fontenoy, entrait à Bruxelles.

Le chevalier Servandoni, venu à sa suite pour ordonner ses résidences, construisit ou projeta quelques hôtels princiers dans la capitale des Pays-Bas autrichiens. Il eut un instant de vogue.

La paix une fois signée, Charles de Lorraine songea à rebâtir l'Hôtel de Nassau. Il confia cette mission au viennois Folte, tandis que le milanais Pizzoni élevait S[t]-Aubin et ordonnait le catafalque de l'impératrice Marie-Christine.

Les fonds manquant pour reconstruire la « Cour Brûlée, » le comte de Cobenzl proposa d'en faire une place monumentale et de convertir le vieux jardin des ducs de Brabant en parc public. Guimard fit la première sur le modèle de la place de Lunéville; Zinner traça le jardin d'après le plan du parc de Schönbrunn. Le premier était français, le second viennois.

L'art italo-flamand de Floris, de Vredeman De Vries et de Rubens n'était plus qu'un souvenir dédaigné.

L'année 1773 enregistra la suppression des Jésuites.

Par bonheur, les Pays-Bas virent s'élever en ces temps de décadence suprême un architecte de génie : Laurent-Benoît de Wez, qui se révéla dès l'abord comme le continuateur convaincu des traditions viriles de l'antiquité et du siècle de Léon X. Nous avons énuméré l'invraisemblable et brillante nomenclature des édifices élevés sur ses plans en vingt années à peine.

L'architecture allait subir une transformation radicale, Pompeï et Herculanum enthousiasmaient l'Europe.

Le frère de la marquise de Pompadour couvrait de sa protection le liégeois de Neufforge, novateur néo-antique, en dépit de l'Académie royale d'architecture de Paris, fidèle aux traditions de Blondel.

La période de décadence architecturale était close, et ce fut encore à l'influence italienne que les Pays-Bas durent cette ère nouvelle, dont le *Quartier du Parc* suffit pour attester les aspirations grandioses.

Une seconde renaissance fleurit alors en Belgique et vit surgir une pléiade d'artistes : architectes, peintres, sculpteurs, ornemanistes et ciseleurs.

Si l'influence italienne domine dans les œuvres de Laurent de Wez et de ses émules, rappelons-nous que le berceau du style improprement appelé Louis XVI, fut la Lombardie autrichienne.

Le chevalier Giuseppe Piermarini di Foligno élevait à Milan, pour l'archiduc d'Autriche (1769), le *Palazzo Reale*, suivi bientôt du *Palazzo Belgiojoso d'Este*. Son style fut appliqué par Giocondo Albertolli, dont les deux recueils gravés le firent connaître en Europe.

En nous inspirant du génie italien, nous reconnaissons loyalement l'incontestable droit d'aînesse de la première école artistique du monde. Nous ne pouvons étudier ni un style ni des maîtres qui aient de plus intimes et de plus nombreuses affinités avec les productions de nos artistes flamands, autant en peinture qu'en sculpture et en architecture.

Nous avons tout à gagner au commerce artistique de l'Italie, légataire enviée du génie antique et de l'art du siècle de Léon X. Notre originalité nationale, à l'aise dans l'interprétation des canevas italiens, ne peut que s'atrophier et se suicider en tâchant de s'assimiler les éléments esthétiques de l'art français.

Ce serait dans l'étude des œuvres de nos maîtres du XVIe et du XVIIe siècle que notre école moderne d'architecture pourrait trouver les éléments d'une manière originale.

Développée par les idées progressistes, elle ne manquerait pas de provoquer des œuvres dignes du glorieux nom flamand. Loin de nous la pensée de vouloir ici patronner l'archaïsme et l'archéologie dans l'art; les pastiches de Vredeman De Vries ou Rubens n'auront jamais qu'un succès de curiosité. Sachons, au contraire, continuer l'art de ces maîtres pour arriver à un style national indigène encadrant notre vie et nos institutions sociales actuelles comme ces types du XVIe et du XVIIe siècle traduisaient métaphysiquement les Pays-Bas contemporains. Le véritable but, le vrai mérite de l'architecte archéologue consiste à restaurer et à compléter convenablement les monuments de ses devanciers; il y a là toute une vocation, presque une mission sainte. Dans les constructions « *de novo* », tout en restant strictement dans les données d'un style, l'architecte doit savoir ÊTRE DE SON TEMPS, et ne pas sacrifier des parties essentielles à des plagiats de dispositions

et de motifs provoqués par des mœurs et des usages délaissés depuis des siècles.

« Je ne suis pas de ceux qui désespèrent du présent et jettent un regard » de regret vers le passé, » dit M. Viollet-le-Duc. « Le passé est passé, mais » il faut le fouiller avec soin, avec sincérité, s'attacher non pas à le faire » revivre, mais à le connaître... pour s'en servir. »

En fait de style, toute inoculation française nous a toujours été fatale. L'art flamand et l'art français reposent sur des données esthétiques à jamais incompatibles. L'introduction du style *Néo-Grec* du second empire a produit chez nous des monuments hybrides, honteux témoins plastiques de la décadence et de la castration de notre art national, dont le moindre défaut est de s'émietter.

Tout en développant ces thèmes élaborés par des artistes de génie, comme ils sont nés d'une esthétique, résultat de la nature même de notre organisation, et qu'ils sont interprétés par des Flamands, ils doivent conduire infailliblement au triomphe de l'art national, parce que les œuvres qui en résulteront, nées de ses entrailles, seront « filles de bonne lignée sans flétrissure de bâtardise. »

Nous le répétons, c'est dans l'étude intelligente, épurée de tout servilisme des œuvres architecturales du XVIe siècle, élaborées par les Floris et les Vredeman De Vries; du XVIIe, écloses sous l'influence de Rubens, Francquart, Coebergher, de leurs élèves et de leurs continuateurs, que nos architectes puiseront la vraie fécondité, la vraie originalité, les thèmes naturels d'un nouveau style flamand.

Ces deux sources, essentiellement nationales, étroitement assimilées, fourniront à une époque prochaine les éléments constitutifs d'un art complet qui sera le *style néo-flamand* ou STYLE LÉOPOLD II. »

III

Passons au second membre de la question :

Indiquer les personnages auxquels on doit attribuer cette influence : citer les noms et les œuvres des artistes.

Ces personnages furent :
1° Durant la première période (1490-1600).

Influence Hispano-Italienne.

Au rang de mécènes :

Marguerite d'Autriche,
Charles-Quint,
Marie de Hongrie,
Erard de la Marck, prince-évêque de Liége,
Marguerite de Parme,
Le cardinal Granvelle,
Schenck, évêque d'Utrecht,
Le comte Ernest de Mansfeld.

Au rang de promoteurs :

Érasme,
Busleijden,
Colonna,
Alberti,
D. Diego de Sagrado,
Vasari,
Lampsonius,
Torrentius,
Ooms de Wijngarde,
Pieter Coecke,
Juan de Herrera,
Sébastien et Jacques van Noye.

2° Durant la deuxième période (1600-1720).

Influence Loyolo-Rubénienne.

Au rang de mécènes :

Odoard, cardinal Farnèse,
Alexandre Farnèse[1], prince de Parme,
Albert et Isabelle,
La Compagnie de Jésus.

Au rang de promoteurs :

St-Charles Borromée[1],
Otto Voenius,
Rubens,
Les Jésuites et en particulier les PP. d'Aiguillon, Hesius et le F. Pozzo.

3° Durant la troisième période (1720-1790).

Influence Austro-Italienne.

Au rang de mécènes :

L'empereur Léopold Ier,
Le prince Eugène de Savoie,
Le prince Charles de Lorraine,
Le comte Cobenzl.

Au rang de promoteurs :

Hildebrand,
Fischer von Erlach,
Pizzoni,
De Wez.

Les architectes étrangers n'eurent chez nous un instant de vogue que pendant la triste période de décadence qui signala la seconde moitié du XVIIIe siècle.

En France, un grand nombre d'architectes italiens élevèrent des édifices de la Renaissance; l'influence italienne faillit même devenir funeste et empêcha longtemps toute originalité native. L'échec du cavalier Bernin inaugura l'avénement de l'école architecturale française.

Peu d'architectes espagnols et italiens travaillèrent aux Pays-Bas; en allant puiser eux-mêmes l'inspiration italienne à sa source, nos artistes surent conserver merveilleusement leur caractère national.

Le style italien régna despotiquement en France : il fut librement interprété aux Pays-Bas.

Venons à présent aux œuvres artistiques qui firent école et contribuèrent à établir définitivement dans nos provinces, le style hispano-italien de la Renaissance.

Durant la première période (1490-1600).

Influence Hispano-Italienne.

Les décors de l'entrée de Maximilien à Anvers (1494) et de Charles d'Autriche à Bruges (1517).

Les fonds d'architecture des tableaux et des vitraux composés par Bernard van Orley, Michel van Coxcijen, Jehan Gossaert dit de Mabuse et Quinten Massijs.

Les étoffages architecturaux et les motifs d'ornementation des gravures de Lucas de Leyde et de Dirck van Staar.

Le Traité d'Architecture, *Medidas del Romano o Vitruvio*, de D. Diego de Sagrado publié en 1525.

La cheminée du Franc de Bruges, de Lancelot Blondeel, et les fantaisies architectoniques enrichissant ses tableaux.

Le portail de l'Hôtel de Ville d'Audenarde de Paul van der Schelden.

Les colonnes-piliers du Palais des princes-évêques de Liége, de François Borset.

Le portail et l'autel de St-Jacques, à Liége, de Lambert Lombard.

Le retable de Hal, de Jean Mone. Le retable anonyme de Braine-le-Comte.

Les dinanderies du tombeau de Charles le Téméraire, à Bruges, de Jacques Jongelinck.

Les traités d'architecture. Les recueils gravés des Arcs de triomphe élevés par les architectes Pierre Coecke, à Anvers, et François van de Velde, à Gand, pour la Joyeuse Entrée de Philippe II.

Les châteaux de Binche, de Mariemont et de Boussu bâtis à l'instar des casins de Palladio, par Jacques du Broeucq le Vieux.

L'Hôtel de Ville d'Anvers, le Tabernacle de Léau, le Jubé de la cathédrale de Tournai, les monuments funéraires de la cathédrale de Rothskild de Corneille Florisz De Vriendt, l'œuvre gravé de cet architecte et celui de son frère Jacques.

La façade d'Otto-Henri au Château de Heidelberg, le monument de Maximilien à Inspruck et celui de Rodolphe II à St-Veit, *am Hradschin,* à Prague, d'Alexandre Colijns de Malines.

L'*Alt residenz*, la *Mariën Saule* et le tombeau de Louis de Bavière à Munich, de Jacob de Witte dit *Candido.*

La galerie du Château de Fredericksborg d'Hans Steenwinckel.

Les maisons élevées par Lambert Lombard, à Liége, et les palais Granvelle construits par S. et J. van Noye, à Besançon et à Bruxelles.

La façade de la Maison des Poissonniers, à Malines, de Jan Borremans.

Les nombreux livres d'architecture publiés par Hans Vredeman De Vries, ce Vignole du style italo-flamand.

Les jubés et les retables ou maîtres-autels de Mathieu Mattens et Abraham Hideux.

Le tombeau d'Engelbert II de Nassau à la collégiale de Bréda.

Les vitraux de Gouda de Wouter et Dirk Crabbeth. Etc., etc., etc.

Ajoutons-y les œuvres décoratives d'Otto Vœnius, le maître de Rubens.

Durant la seconde période (1600-1760).

Influence Italo-Loyolite.

Les Arcs de triomphe, les fonds de tableaux, le Livre des palais de Gênes, et les constructions de Pierre-Paul Rubens. Les Arcs de triomphe de G. de Craijer, son élève.

La maison et l'atelier de Jordaens, à Anvers. La Maison des Poissonniers et la façade du couvent de Jéricho, à Bruxelles.

Les églises de Faid'herbe, Coeberger, Francquart, Jean Cortvriendt, van Santen, Henri de Keijser, les PP. d'Aiguillon et Hesius, Le Doulx et Claude de Bettignies.

Les Hôtels de Ville d'Amsterdam de Van Campen et Arnold Quellyn; de Leeuwarden, par Balk.

Les nombreux palais, châteaux, hôtels et maisons particulières élevés en Néerlande par Pierre Post, David Vingboons, Jacob Romans, Salomon de Braij, Adrien Dortsman, Daniel Stalpert et Simon Boosboom.

Les meubles et décorations intérieures édités par Crispin de Pas.

Le portique du Marché au Poisson, à Gand, d'Adrien Vander Linden, avec les remarquables sculptures d'Arnold Quellyn.

Le retable de l'église des Dominicains, à Anvers, de François van Sterbeek.

Les Maisons de van Schelle, Mercx, Herbouts, De Vos, Cosijns, van Nerven, van Heil, Mombaërts, De Bruyn et Jacques Dupont.

Les *Loges des corporations* des principales villes des Pays-Bas.

Le nouveau palais du prince-évêque, à Liége, d'Anneessens.

L'abbaye de Saint-Ghislain, de J. du Broeucq le jeune.

La porte du Rivage, à Bruxelles, de B. Raessens.

Le beffroi de Mons, de Le Doulx.

La chapelle de Jésus Eyck, de Franck.

L'église de Bon-Secours, à Bruxelles, de Cortvriend.

Le théâtre de la Cour, de van Heil.

La chapelle espagnole, de van Nerven.

L'église des Carmes, de Bruges, de P. De Han.

La Maison des Boulangers et la maison de Voghel, à Bruxelles, de Cosijns.

La grande Boucherie et le *Grand bâtiment* de De Bruyn.

Le couvent de la Visitation, à Mons, de Claude de Bettignies.

La coupole de St-Pierre, à Gand, par Matheys.

La façade du Franc de Bruges, de Verkruijs.

La coupole du carillon de St-Pierre, à Louvain, de Bayart.

L'église des Augustines anglaises, à Bruges, de Pulincx.

L'église St-Pierre, à Douai, de Michel de Brissy.

L'hôtel de l'octroi municipal de Gand, de De Wilde.

Le théâtre public de Bruxelles, de N. Francquart.

L'Hôtel de Ville de Leeuwaarden, de Balk.

Les retables d'autels de P. de Doncker.

Les Arcs de triomphe de G. de Crayer, Mercx, van Heil, Du Chastel, Colin, van Orley, Janssens, Verbruggen, Bovaert, Thiébaut, de Wrée, van der Heyden et David T'Kint.

La traduction flamande des œuvres du F. Pozzo, etc., etc., etc.

Les sculpteurs principaux qui interprétèrent avec une supériorité incon-

testable les motifs d'ornementation et secondèrent si vaillamment les architectes, furent :

Faid'herbe et Boeckstuyns, son élève,
Jan van Mildert,
Pierre Verbruggen et van Beveren, son élève,
Les deux Du Quesnoy,
François Langhemans,
André, Jean et Robert Colyns de Nole,
Van Delen, Tobias, Marc de Vos,
Cosyns,
Le chevalier de Grupello,
Walter Pompe, Willemsens, Pierre Scheemakers, Guillaume Kerrix, Plumier, Bergé, van Bauerscheit, etc., etc., etc.

Telles sont, réduites à la charpente des idées et débarrassées du tissu de preuves et faits particuliers qui leur servent de confirmation, les synthèses des réponses aux deux membres de la question posée par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique, dont tout ce que l'on a pu lire aux chapitres qui précèdent, forme le développement systématique et progressif.

IV

Dans une matière aussi difficile, où les sources sont éparpillées en mille filons divers, d'autant plus hasardeux à suivre qu'ils furent soumis moins souvent à l'examen sérieux d'une critique autorisée, nous avons dû, malgré nous, laisser subsister bien des doutes, traverser forcément de nombreuses lacunes.

A notre grand regret, nous n'avons pu démolir, pièces en main, l'échafaudage entier d'appréciations hasardées ou d'erreurs involontaires accumulées depuis deux siècles au sujet de l'histoire de nos monuments et de nos architectes de la période de l'influence italienne.

Compulser à nouveau les archives dans l'espoir de rencontrer d'autres documents, rechercher encore à travers les collections d'Europe des œuvres dont la trace est perdue et qui sont peut-être anéanties, c'était s'exposer à n'aboutir à rien, à perdre même tout le fruit d'un travail où le plus grand nombre d'erreurs grossières, de dénis de justice, d'escamotages puérils imputables à la troupe des compilateurs, fabriquant sans cesse des livres avec

d'autres livres, se trouvent suffisamment redressés et dénoncés pour ne plus égarer personne.

La question a été posée pendant bien des années par l'Académie royale de Belgique; nous avons été assez hardi pour entreprendre cette solution, assez heureux pour qu'elle ait été jugée suffisante par le premier corps savant du pays.

Personne, avant nous, n'avait traité la matière; celui qui, le premier, fraye un sillon dans une jachère ou un terrain vierge doit s'attendre à voir, plus d'une fois, la charrue s'embourber dans quelque fondrière ou le coutre étinceler en s'ébréchant au contact des silex nombreux du sol.

L'histoire de l'architecture aux Pays-Bas comptera au moins quelques jalons bien plantés qui assureront la physionomie esthétique d'une période des plus intéressantes, dédaignée jusqu'ici des archéologues au profit exclusif de l'art ogival.

Nous avions rêvé, sans doute, un travail, non pas irréprochable, c'eût été là une prétention bien vite humiliée et réduite au silence en présence de *desiderata* sincèrement accusés, à coup sûr bien autrement homogène, complet et probant. Mais, au moins, comme nous le disions dans l'avis au lecteur, la plupart de ces pages ont le mérite d'être directement inspirées de l'impression des monuments eux-mêmes.

Lapides clamant! Rien n'est devenu plus exact pour nous dès l'instant où nous essayâmes d'envisager métaphysiquement les causes qui firent tels nos édifices publics et privés. Il en est résulté, le plus logiquement du monde, la physiognomonie réelle de l'architecture aux Pays-Bas, la philosophie palpitante des pierres.

En portant résolûment le scalpel sous les fibres puissantes de la plantureuse musculature de cet art architectural « thiois » aussi vivace, aussi coloré que la peinture flamande; en appréciant nos monuments et en refaisant, parfois de toutes pièces, la biographie de leurs architectes, il a dû nous arriver, sans doute, d'outrer l'expression suffisante. Craignant, transporté d'admiration devant une œuvre géniale, le reproche d'une défaillance coupable, il nous sera échappé, de gaieté de cœur peut-être, quelques licences hasardeuses de style.

Que l'on veuille bien, à cet égard, pardonner aussi à un Flamand d'avoir parfois usé des idiotismes, des locutions pittoresques, des comparaisons imagées et des tours familiers à sa langue maternelle.

Dès le premier feuillet de ce livre, persuadé d'avoir failli en ce point, nous réclamions l'indulgence de nos juges académiques en adoptant pour épigraphe quelques paroles du divin Platon, tirées de l'*Apologie de Socrate*.

Traduites à notre dernière page, qu'elles nous servent encore de plaidoyer suprême vis-à-vis du lecteur auquel elles diront en toute sincérité :

« Ayez donc pour moi la même indulgence que vous auriez si j'étais un » étranger et que j'employasse les raisonnements et les expressions aux- » quels je serais accoutumé dès mon enfance; car enfin, il me semble que » je ne vous fais qu'une demande légitime, lorsque je vous prie de me » laisser maître de la forme de mon discours (bonne ou mauvaise) et de » considérer seulement avec attention si ce que je dirai est juste ou non. » C'est en cela que consiste proprement le devoir d'un juge : celui de l'ora- » teur est de dire la vérité. »

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

CHAPITRE PREMIER.

PRODROMES PHILOSOPHIQUES. — AVÉNEMENT ET PROGRÈS DE LA RENAISSANCE ITALIENNE; MOTIFS DE LA CORRUPTION ET DU DÉCLIN DE CETTE RÉNOVATION ARTISTIQUE.

CHAPITRE II.

Causes générales qui amenèrent les artistes flamands a déserter les traditions de l'école nationale pour subir l'influence italienne. — Métaphysique du style de la renaissance au point de vue hispano-flamand.

CHAPITRE III.

Apparition et développement du style de la Renaissance aux Pays-Bas; XVe et XVIe siècles. Période hispano-italienne.

CHAPITRE IV.

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE AUX PAYS-BAS DURANT LA PÉRIODE ITALO-FLAMANDE.
1500-1600.

CHAPITRE V.

ADOPTION AUX PAYS-BAS DU STYLE DE LA DÉCADENCE ITALIENNE. — L'ARCHITECTURE LOYOLITE. — MAÎTRES FLAMANDS ET NÉERLANDAIS. 1600-1700.

CHAPITRE VI.

Appréciation de Rubens comme architecte. — Prédilections italiennes, tendances au prosélytisme, manière et génie spécial du grand artiste, au point de vue architectural. — Examen approfondi de ses oeuvres authentiques et de la valeur de paternité de celles qu'on lui attribue par tradition, 1608-1640.

CHAPITRE VII.

—

Le style Rubens. — Étude des oeuvres d'architecture élevées aux Pays-Bas sous l'influence des traditions du maître anversois jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. — Délaissement des traditions rubéniennes en peinture et en architecture. — Le style rocaille, décadence rapide de l'école flamande.

Pozzo réimprimé à Bruxelles avec texte flamand (1708). Son importance comme manuel d'architecture décorative. — Décorations théâtrales des colléges jésuitiques, 390. — Plafonds de Sevin procédant des perspectives de Pozzo. Retables flamands inspirés de ses « Reposoirs », 391. — *Principaux architectes de la seconde moitié du XVIIe siècle jusqu'à la fin du premier tiers du XVIIIe.* Jacques Du Broeucq, le jeune : Abbaye de St-Ghislain (1634). Jubé de St-Martin à St-Omer (1621), 393. — Clôture de la cathédrale de St-Omer (1621-1625). — J.-P. Merex : Maison du *Sac,* Grand Place à Bruxelles (1640). Refuge de l'abbaye St-Michel (1656). Arcs de triomphe du Jubilé (1670).—Hersbosch : Maison de la *Louve* (1691).—Bernard Raessens : Porte du Rivage à Bruxelles (1645). — Franck : Chapelle de Jesus-Eyck (1650), 394. — Louis Le Doulx (1690) : voyage en Italie. Beffroi de Mons (1662-1664). Introduit aux Pays-Bas les stucs italiens. Tombeau de l'archevêque van der Burch dans l'église des Jésuites à Mons (1644), 395. — OEuvres sculpturales de L. Le Doulx : Statues pour la chapelle St-Georges; clôture de chapelle et statues d'apôtres à Ste-Waudru. — François van Sterbeek (1630?) : Retable des Dominicains d'Anvers (1670). — Il se distingue comme botaniste et publie la *Citricultura.* — Jean Cortvrient : Église de Notre-Dame de Bon-Secours à Bruxelles (1668-1672), rebâtie après le bombardement, 396. — Léon van Heil (1605†?) : Chapelle Ste-Anne à Bruxelles (?) — Chapelle de la Madeleine à Ste-Gudule (1673). Chambre des Reliques (1650). Théâtre d'Opéra de la Cour, au palais de Bruxelles (1650), 397.— Le P. Théodore De Hase : Église conventuelle de Bruges (1688). — Adrien van der Linden et Arnold Quellyn : Portique du Marché-au-Poisson à Gand (1689). — Corneille van Nerven : Chapelle royale espagnole à Bruxelles (1696), 398. — Bâtiment postérieur de l'Hôtel-de-Ville. Poids de la ville (1706). — Jan Cosyns : Statues pour le tombeau des princes de Tour et Taxis à Notre-Dame au Sablon. Maison des Boulangers, Grand'Place à Bruxelles (1697), 399. — Maison de Voghel, rue de Flandre, 44, à Bruxelles (1697), 400. — Nicolas De Bruyn : *Grand bâtiment* (1698). Beffroi communal de Bruxelles (1698); écroulé le 29 juillet 1714, 401. — Grande Boucherie à Bruxelles (1698). — Jacques Dupont : Excellent peintre d'architecture construit des maisons remarquables. — N. Francquart : Théâtre public de Bruxelles (1698-1700). — Corneille Mombaërts : *Ammans Kamerke* (1700). — Balk : Hôtel de Ville de Leeuwaarden (2 avril 1715). Bernard de Wilde : Octroi municipal de Gand (1716). — Claude-Joseph de Bettignies (1675-1740) : Couvent de la Visitation à Mons (1717). Char de Ste-Waudru, 402. — Chaire et Maître-autel de St-Germain à Mons (1715-1725). — Hendrik Matheys (1647-1752) : Coupole de St-Pierre à Gand (1720). — J. Verkruys : Façade du *Franc* de Bruges (1727). — Denis Bayart : Coupole du carillon de St-Pierre à Louvain (1727). Bibliothèque de l'Université (1730). — Michel de Brissy : Église de St-Pierre à Douai (1731). — Hendrik Pulincx, le jeune : Église des Augustines anglaises à Bruges (1736). Écluse de Slijkens (1751), 403.— Maison de sûreté provinciale (1772). — Jean-André Anneessens (1687-1769) : Fontaines de la cour de l'Hôtel de Ville de Bruxelles (1714). Façade de l'ancien palais des Princes-Évêques de Liége (1737). Maître-autel de la Chapelle du grand séminaire de Malines.— Abraham : Église de Leuze (1742). — Pierre de Doncker : répare l'église St-Nicolas à Bruxelles (1696), 404. — Maître-autel du Chœur de Ste-Gudule (1723). Maître-autel des P. P. Minimes (1700). Dessin du chœur et transept de Notre-Dame au Sablon, gravé par Harrewyn (1726).—*Édifices religieux anonymes :* Église de l'Abbaye de Grimberghen (1660). — Église des Dominicains (1674) et des Jésuites wallons (1682) à Liége, 405. — Couvent anglais dit de St-François à Bruges (1664). — *Propylées* de l'Abbaye de St-Michel à Anvers (1669). — Abbaye de St-Bernard (1675). —

ERRATA.

Pages.	Lignes.	*Au lieu de :*	*Lisez :*
4	15	Procuste	Procruste.
44	23	Cathedrale	Collégiale.
45	4	Christinas	Christmas.
47	28	Tavara	Tavera.
61	10	Moderno	Maderno.
62	8	injustificables	injustifiables.
»	13	les berceaux	des berceaux.
68	3	Urbain	Urbin.
80	20	(1574)	(1578).
87	29	Ordonez	Ordenez.
145	27	de sol	du sol.
147	1	expressément	empressement.
»	7	de le	de la.
149	16	construite	construit.
152	23	de ce	du.
157	9	Miricenys	Mirycinis.
173	marge	1650	1560.
174	14	proctecteur	protecteur.
189	26	allaient donner	avaient donné.
195	33	*senes centum*	*sceneseentum.*
196	3	qu'ils	qu'elles.
276	marge	Daniel van Alsloot	Denis van Alsloot.
		1598-1697	1598-1654.
287	marge	1578-1629	1608-1675.
296	31	eu	ou.
306	19	portail	portrait.
317	30	continué	continuée.
318	7	se prenait	prenait.
337	25	germinés	géminés.
364	5	réclamation	demande.
402	16	Camille	Corneille.
411	2	*Algemeene marckt*	*Redermerckt.*



